Gotthelf und die Romantik

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

THEODOR SALFINGER

aus Basel

Basel 1945

Druck von Benno Schwabe & Co · Basel

Gotthelf und die Romantik

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

THEODOR SALFINGER

aus Basel

Basel 1945

Druck von Benno Schwabe & Co · Basel

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren
Dr. Walter Muschg und Dr. Friedrich Ranke

Basel, den 25. Februar 1944

Der Dekan:
W. von Wartburg

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint gleichzeitig unverändert als 3. Heft der «Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur», herausgegeben von Friedrich Ranke und Walter Muschg, im Verlag Benno Schwabe & Co · Basel

MEINEN ELTERN GEWIDMET

Printed in Switzerland

Inhalt

Einleitung 7

Allgemeiner Teil 11

Der Mensch 11
Das Übersinnliche 35
Dichtung 71
Stil 87

Besonderer Teil 107

Jean Paul 107
Walter Scott 116
Popularromantik 129
Die schwarze Spinne 147

Schluß 159

Anmerkungen 161

Bibliographie 168

DER

FREIWILLIGEN AKADEMISCHEN GESELLSCHAFT BASEL

SEI HIER FÜR DIE ZUWENDUNG DES

WACKERNAGEL-STIPENDIUMS,

DURCH WELCHE DIE AUSARBEITUNG

DIESER STUDIE

WESENTLICH ERLEICHTERT WURDE,

HERZLICH GEDANKT

Einleitung

Das Werk Jeremias Gotthelfs lebt im allgemeinen Bewußtsein als eine Einheit; daß es in Wahrheit eine rätselhafte Zwiegestalt zeigt, ist nur wenig bekannt. Zwar ist das Gotthelfbild früherer Jahrzehnte berichtigt; man wird heute in Gotthelfs Dichtung nicht mehr bloß eine von christlicher Moral und Heimatliebe getragene Landpfarrerpoesie erblicken können. Aber noch immer steht es so, daß Leser von Gotthelfs Hauptwerken, wenn man ihnen die historische Erzählung «Der Druide» vorliest und sie nach dem Autor fragt, zu allerletzt auf Gotthelf raten. Und doch ist der «Druide» noch nicht das Fremdeste; etwa das wichtige Stück «Ein Silvestertraum» ist in die maßgebende populäre Gotthelf-Ausgabe nicht aufgenommen worden, weil es noch weiter als der «Druide» von dem ab liegt, was als wesentlich gotthelfisch erscheint. Eine Einheit ist das, was von Gotthelf lebendig geblieben ist: seine emmentalischen Bauernerzählungen; daneben aber gibt es Anderes, was die Nachwelt – zum größern Teil mit Recht – vergessen hat.

Dieses merkwürdige Nebeneinander ist noch nicht im Zusammenhang auf sein Wesen und seine Ursachen untersucht. Erkannt wurde es bei näherem Zusehen natürlich von jeher, und auch daß die Romantik hier die Hand im Spiel hat, ist nichts Neues.

Gottfried Keller schreibt im ersten seiner Gotthelf-Aufsätze: «Gotthelf hat zwar auch ‚Schweizerische Sagen und Bilder' geschrieben, worin immer mit der Dorfgeschichte eine alte Zwingherren- und Gespenstergeschichte verflochten ist. Diese letztern sind aber in einem so übertriebenen, ungeschickten Breughel-Stil geschrieben, er hält sich so gewaltsam an einen verdorbenen Volksgeschmack, daß sie keine Bedeutung haben können.» Keller meint die Geschichts- und Sagenerzählungen der Sammlung «Bilder und Sagen aus der Schweiz», die Gotthelf von 1842 bis 1846 herausgegeben hat; die bedeutenderen der darin vereinigten Erzählungen sind «Die schwarze Spinne», «Der Ritter von Brandis», «Der Druide», «Der letzte Thorberger» und «Die Gründung Burgdorfs». Über den «verdorbenen Volksgeschmack» sagt Keller nichts weiter; offenbar hat er aber die Ritter- und Gespensterromantik im Auge. Kellers Äußerung ist flüchtig; denn nicht «immer» hat Gotthelf hier eine Dorfgeschichte mit einer Zwingherren- und

Gespenstergeschichte verbunden, sondern nur im «Ritter von Brandis» und vor allem in der «Schwarzen Spinne». Im zweiten Aufsatz befaßt sich Keller mit der spätern Sammlung kleinerer Erzählungen, den «Erzählungen und Bildern aus dem Volksleben der Schweiz»; er schreibt, sie enthalte unter anderm «einige Visionen à la Jean Paul», wobei in erster Linie an «Die Schlachtfelder» gedacht sein muß, und findet, diese Visionen erschienen nicht, wie die Novellen, «ungezwungen und eigentümlich und hätten füglich unterdrückt werden mögen». Damit ist eine zweite Gruppe von fremdartigen Nebenwerken gekennzeichnet, deren gewichtigstes Stück der «Silvestertraum» ist und deren romantische Herkunft auf der Hand liegt. Auch diese Gruppe schätzt Keller gering. Alsbald sind aber auch in den Hauptwerken romantische Elemente erkannt worden. Nach der Lektüre von «Uli der Pächter» schreibt Carl Bitzius an Gotthelf: «Der Hagelhans war mir gerade erwünscht, und derlei etwas seltene, poetischere Figuren und Wendungen hatte ich in Deinen Schriften als *Volks*schriften gerade vermißt»; dieses «Seltene, Poetische» ist eben das Romantische. Wie Keller die Sagenerzählungen, so faßt Carl Bitzius die Gestalt des Hagelhans als eine Art Konzession an den Volksgeschmack auf. Auch Manuel neigt zu dieser Ansicht; er sieht in Hagelhans einen deus ex machina, «welcher den Knoten von Uli's Schicksal auf so romantische Weise löst, wie der an solche Wendungen durch Romanlektüre gewöhnte Leser es nicht besser verlangen kann. Bitzius soll übrigens diese Episode des Hagelhans nur widerstrebend aufgenommen haben». Von seiner Rolle als deus ex machina abgesehen, würdigt Manuel den Hagelhans als einen der genialsten Charaktere Gotthelfs, und dieses Urteil ist bis heute kaum angefochten worden, während die Geschichts-, Sagen- und Traumerzählungen immer wieder Kritik oder Ablehnung erfahren haben.

Den besten Überblick über das Romantische bei Gotthelf gibt bisher das Kapitel «Gotthelf, Scott und die Romantik» in Paul Mäders Dissertation «Gotthelfs historische Novellistik und ihre Quellen». Mäder zeigt, wie Gotthelf mit seinem Willen zu Geschichts- und Sagendichtung einerseits und zur Traumdichtung anderseits dem romantischen Zuge der Zeit folgt, ferner daß er die Romantik weniger in ihren Ursprüngen kennenlernte als in ihren verflachten Ausläufern. Die Wirklichkeitsferne dieser Pseudoromantik hat nach Mäder dazu mitgewirkt, daß Gotthelf sich der realistischeren Geschichtsdichtung Scotts zuwandte; daneben aber – auch Mäder stößt auf die merkwürdige Zwiespältigkeit – besaß er selber jenes Interesse für die Sphäre des Traumes, des Übersinnlichen und des Sentimentalen; in dieser Sphäre, die Gotthelf an sich freilich ferner lag, halten sich nicht nur der «Silvestertraum», die «Schlachtfelder» oder die Kalenderge-

schichte «Ein Traum», sondern zum Teil auch die historischen Novellen; Mäder zählt solche Elemente auf aus dem «Druiden», aus der «Gründung Burgdorfs», dem «Letzten Thorberger», dem «Knaben des Tell», den «Drei Brüdern», dem «Kurt von Koppigen», der «Schwarzen Spinne». Es gibt, so schließt er, auch unter diesen romantischen Dingen Bedeutendes, aber im großen ganzen ist diese Seite von Gotthelfs Produktion die schwächste.

Die Dissertation von Hulliger, «Studien zur Romantik in der Literatur der deutschen Schweiz», in welcher den historischen Novellen Gotthelfs ein eigenes Kapitel gewidmet ist, führt, was Gotthelf im besondern betrifft, über Mäder kaum hinaus, dagegen vermittelt Hulliger ein Bild der schweizerischen Romantik, die Gotthelf umgibt, vor allem der heimatlichen Geschichts- und Sagendichtung.

Bei Hulliger ist der Blick noch ausschließlicher als bei Mäder auf die historischen Novellen gerichtet. Eine Lösung der Frage nach dem Verhältnis Gotthelfs zur Romantik läßt sich jedoch von vornherein nur erhoffen, wo Gotthelfs Werk in seiner Gesamtheit genommen wird; nur so wird das Problem ganz sichtbar und stellt sich dann dar als eine der wichtigsten Fragen, die die Gotthelferklärung zu beantworten hat: wie es möglich sei, daß ein Dichter um dieselbe Zeit den «Geltstag», die «Gründung Burgdorfs» und die «Schlachtfelder» schreibe, d. h. ein leidenschaftlich realistisches Sittenbild, eine romantisch aufgemachte Geschichtserzählung und eine Kirchhofvision, die auch stilistisch von den Hauptwerken fast unbegreiflich absticht.

In der Monographie von Gabriel Muret ist Gotthelf, ähnlich wie schon bei Manuel und später bei Hunziker und Mäder, trotz einzelnen Berührungsflächen als Antipode der Romantik gesehen. Von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus ergibt sich im Grunde dasselbe für Bartels und für Günther. Walter Muschg sieht in Gotthelf einen Genius, vor dessen eigengesetzlicher Größe die historische Einreihung zur Nebenfrage herabsinkt; er beantwortet die Frage in dem Sinne, daß der geschichtliche Ursprung von Gotthelfs Welt sehr tief in der Vergangenheit liege und die Einwirkung der Zeitliteratur nur an ihrer Peripherie sichtbar werde. Alfred Ineichen in seinem Buch über Gotthelfs Weltanschauung streicht dagegen die romantischen Elemente heraus und kommt zu der interessanten und herausfordernden Schlußfolgerung, Gotthelf sei Romantiker.

Im ersten Teil meiner Arbeit versuche ich, Gotthelf und die Romantik in ihrem Wesen miteinander zu vergleichen, und muß dabei einerseits den ganzen Gotthelf, nicht nur die romantischen Stücke, ins Auge fassen und anderseits aus der Romantik Dinge heranziehen, mit denen Gotthelf wahrscheinlich in keinerlei direkter Verbindung gestanden hat. Im zweiten Teil gehe ich vom Einzelnen aus; ich stelle

Gotthelf zweien seiner Lieblingsautoren gegenüber, die auch ihrerseits ein problematisches Verhältnis zum Romantischen haben, und prüfe einzelne Werke Gotthelfs auf ihre besondere Beziehung zur Zeitliteratur. Den Abschluß bildet ein Kapitel über die «Schwarze Spinne», das für sich steht.

Auf die Diskussion über das Wesen der Romantik lasse ich mich in notwendiger Selbstbeschränkung nicht ein; ich wende eine Arbeitshypothese an, die nicht in dem Sinne mißzuverstehen ist, als ob sie mir das Wesen der Romantik oder Gotthelfs zu erschöpfen schiene; vielmehr greife ich im vollen Bewußtsein, daß weder Epochen noch Persönlichkeiten auf Formeln zu bringen sind, den einen Punkt heraus, an dem sich mir der Gegensatz zwischen Gotthelf und der Romantik am überzeugendsten erweist. Vollständigkeit habe ich mir nicht zum Ziel setzen können; ob der Verzicht auf stoffliche Breite durch die erreichte Tiefe so aufgewogen wird, daß sich der Titel der Arbeit rechtfertigt, sei dahingestellt.

Allgemeiner Teil

Der Mensch

«Es soll in allem Maß und Schranke sein; werden diese überschritten, so öffnen sich die Abgründe»: diesen Gedanken findet man bei Gotthelf in mancherlei Gestalt immer wieder ausgesprochen. Der Mensch sei zur Freiheit berufen, gelange aber zu ihr nur durch Zucht, heißt es im «Geltstag». Leidenschaften sind maß- und schrankenlos, sie «kennen weder Vater noch Mutter, machen keinen Unterschied zwischen Freund und Feind, sie kennen den eigenen Herrn nicht», und dies kennzeichnet sie als «Geister des Abgrundes». Seine Enttäuschung über den Lauf der Dinge nach dem politischen Umschwung von 1830 äußert Gotthelf so: «Nachdem die Vernunft, begleitet von der Mäßigkeit, den Sieg errungen, benutzen ihn die Unvernunft und die Unmäßigkeit.» Denn «gar selten sind die Helden, welche den gleichen Mut bewahren in Glück und Unglück, nach gewonnenen und verlorenen Schlachten, solche heißt man dann aber auch nicht umsonst Helden». Als Ideal formuliert, lautet dieser Gedanke: «Wer in allen ... Lagen der gleiche bleibt, die gleiche Ruhe, das gleiche Selbstbewußtsein bewahrt, das Herz am gleichen Flecke behält, den Kopf auf gleiche Weise, gleich hoch und doch gleich einfach trägt, den hielte ich für den besten Mann.»

Dieses Ideal heißt Objektivität. Maß und Schranke anerkennen heißt sich einfügen in die überpersönlichen Normen. Freiheit durch Zucht bedeutet Freiheit innerhalb der überpersönlichen Bindung. Die Leidenschaften sind Geister des Abgrundes darin, daß sie keine «Unterschiede» machen, daß sie den Blick für das Gegebene trüben. Der ideale Mann ist unwandelbar, weil er nicht von der veränderlichen Subjektivität ausgeht, sondern von Gesetzen, die durch äußere Wechselfälle nicht angefochten werden.

Mit diesem Ideal befindet sich Gotthelf in geradem Gegensatz zu der subjektiven Grundtendenz der Romantik; aus der Fülle von Belegen für jene Tendenz sei hier zunächst eine Stelle herausgegriffen, wo die Subjektivität als ideale Forderung erscheint, und zwar bei Schleiermacher, dem Gotthelf sonst in manchem nahesteht. «Laß dir nicht gebieten von der Welt, wenn und was du leisten solltest für sie! ...

Denn in deinem innern Handeln muß aufgehn der Entschluß, ihr etwas zu tun; und tue nichts als was dir in freier Liebe und Lust hervorgeht aus dem Innern des Gemütes ... Der Welt laß' ich ihr Recht: nach Ordnung und Weisheit, nach Besonnenheit und Maß streb' ich im äußern Tun.» Die Objektivität ist hier nur ein Zugeständnis an die Welt, der Impuls liegt im Subjektiven; das wahrhaft objektive Handeln geht dagegen von den im Nicht-Ich gegebenen Gesetzen aus. Dasselbe Bild zeigen die folgenden Äußerungen Friedrich Schlegels, die sich mit dem Grundgedanken von Schleiermachers «Monologen» decken: «Jeder Mensch ist eine Welt im kleinen; je vielseitiger er also seine Eigentümlichkeit entwickelt in höherer Hinsicht, desto mehr wird der Zweck der Welt, die unendliche Fülle, erreicht ... Nur in dieser Beziehung auf die Unsterblichkeit, auf das künftige Leben darf die dem Sittengesetz entsprechende, mit der Sittlichkeit verträgliche Eigentümlichkeit verstanden werden.» Auch hier spielt das Sittengesetz nur eine negative Rolle; die absolute Individualität ist es, die gleichsam in den Rang einer objektiven Norm erhoben wird. Denn «die Individualität ist das Ursprüngliche und Ewige im Menschen ... Die Bildung und Entwicklung dieser Individualität als höchsten Beruf zu treiben, wäre ein göttlicher Egoismus». Während für Gotthelf Gesetz und Ordnung das Höchste sind, gilt für Schlegel die absolute Freiheit: «Die Sittlichkeit der einzelnen Menschen, wie des ganzen Geschlechts, muß ein Spiel des Zufalls scheinen, weil sie unmittelbar von der Willkür abhängt»; «alle Originalität ist moralisch». Die Kritik an der Romantik richtet sich denn auch mit Vorliebe gegen ihre Subjektivität; so bei dem von Gotthelf hoch verehrten Zschokke: «Warum aber Worte verlieren über die qualvolle Majestät solches Gottheitstraums vom Ich-All! Jeder Schritt in der Wirklichkeit vernichtet ihn.» In der Wirklichkeit aber lebt die Dichtung Gotthelfs.

«Die Schweizer», steht im «Knaben des Tell», «wie ehedem die Römer gaben der Welt die Lehre, daß nicht darin das Größte liege, daß man nur einer Beschäftigung sich ergebe und die übrigen verachte, sondern daß darin das wahre Heldentum bestehe, daß man das Kleine und das Große, alles, was ins Leben der Männer hineinragt, zu bewältigen wisse mit gleichem Geschick und es beschicke mit der gleichen Treue, mit der Treue, die aushält bis in den Tod.» Dieses beherrschte Abwägen der Kräfte ist jenem Menschen nicht möglich, dem sein Tun eine Steigerung seiner Persönlichkeit bedeutet; er erkennt nicht die Abstufung der Pflichten, da es ihm nicht darauf ankommt, richtig, sondern darauf, intensiv zu handeln, da er in seinem Objekt sich selber findet; so schreibt einmal Friedrich Schlegel an seinen Bruder: «Vor allem aber muß der, den ich lieben soll, fähig sein, nur in einem zu leben und über einem alles zu vergessen», und eben diese restlose Hin-

gabe ist es, die Julius in der Liebe zu Lucinde so beglückend findet: «Du fühlst alles ganz und unendlich, du weißt von keinen Absonderungen, dein Wesen ist eins und unteilbar ... Darum liebst du mich auch ganz und überläßt keinen Teil von mir etwa dem Staate, der Nachwelt oder den männlichen Freunden.»

Es gilt zu erkennen, sagt Gotthelf, «daß jeder Mensch ... ein doppelt Leben lebt, ein inneres und ein äußeres, in einer doppelten Welt lebt, in einer, die unser Herrgott ihm gibt, in einer, die er sich selber schafft». «Der Regulator zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Sinn und Verhältnissen ist eben das Christentum.» «Eben darin besteht die Pein der sogenannten Zerrissenheit, daß die Träume und das Leben immer weiter auseinandergehn ..., die Kraft des Menschen sich aufs Träumen legt, aus dem Leben flieht. Der arme Wicht tobt gegen das Leben ..., denkt nicht daran, die Träume zu zähmen ..., so, daß das Leben mit den Träumen im Zusammenhang bleibt.» Der lebensferne Träumer krankt an der selben Entfremdung zwischen der subjektiven Idee und der objektiven Notwendigkeit wie der Mensch, der aus der Vielfalt der Gegenstände einen einzigen verabsolutiert. Dieser Gedanke geht Gotthelf immer nach. Michel, sagt er in «Michels Brautschau», lebte «in vollem Behagen und Genügen, in weiter Runde war er sicher der einzige Mensch, der keine Wünsche hatte, deren Erfüllung nicht in seiner Macht stand». Dieses völlige Genügen wirkt hier allerdings komisch, weil Michels Glück mehr in der Beschränktheit als in der Beschränkung liegt.

Wenn Gotthelf scheidet zwischen einer äußern Welt, die Gott dem Menschen gibt, und einer innern, die der Mensch sich selber schafft, so wäre dem das Wort des Novalis gegenüberzustellen: «Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein», oder jene Umschreibung des Romantischen, die Schlegel in der «Lucinde» einmal gibt: «Lucinde hatte einen entschiednen Hang zum Romantischen ... Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eignen selbstgedachten und selbstgebildeten. Nur was sie von Herzen liebte und ehrte, war in der Tat wirklich für sie, alles andre nichts.» Was Gotthelf die äußere Welt nennt, ist, auf den Einzelnen bezogen, das Schicksal. Das Schicksal soll es für den idealistischen Romantiker nicht geben. «Immer mehr zu werden was ich bin, das ist mein einziger Wille ... Es verschwindet beim Denken eines solchen Willens der Begriff des Schicksals»; so sagt Schleiermacher. Bei dieser subjektiven Grundeinstellung hängt nun alles davon ab, ob die Persönlichkeit, die sich selbst zu verwirklichen trachtet, in sich harmonisch ist, wie Schleiermacher, oder nicht; ist sie es nicht, so ergibt sich jene «Zerrissenheit», in der Gotthelf die Folge haltlosen Träumens sieht; der Typus des Zerrissenen ist denn auch eine Erscheinung der Romantik.

Maß halten soll der Mensch, darum hält Gotthelf auch ein gemäßigtes Schicksal für das günstigste. Besser zwar als ein zu weiches, das den Menschen zur «Meisterlosigkeit», zur Verwöhntheit führt, ist ein hartes, aber auch hier gibt es eine Grenze, auch das allzu harte Schicksal macht den Menschen egoistisch, wie es Gotthelf namentlich an Kindern zeigt, die roh erzogen werden und in denen dadurch die Liebesfähigkeit abstirbt. «Die Abwechselung ist das wahre erzieherische Lebenselement.»

Die Möglichkeit einer objektiven Lebensgestaltung sieht Gotthelf zunächst gegeben in der Herrschaft des Geistes über die Natur. «Es ist mit den Gemütern der Menschen wie mit den Stoffen der Erde; die einen ziehen sich an, die andern stoßen sich ab; so ist es von Natur. Nun aber ist doch der Unterschied, daß der Mensch nicht durch Notwendigkeit gebunden ist, sondern daß vor ihm das Gebiet der Freiheit ist, daß sein Geist über seine Natur gestellt ist.» Daß dies die Verneinung des Dämonischen bedeutet, wird noch klarer, wenn man sieht, was Gotthelf unter «Geist» versteht. Der Pfarrer von Gutmütigen sagt, «vernünftige Gründe seien die tiefen Wurzeln in des Menschen Seele; wo diese nicht seien, da bewege das ganze Leben des Menschen sich auf der Oberfläche der Seele». «Vernünftige Gründe»: wenn Gotthelf auch die Bedeutung des Willens nicht verkennt, so erwartet er als Erbe der Aufklärung doch das Wesentlichste von der Erkenntnis, von der Selbsterkenntnis für den eigenen Fortschritt und von der Menschenkenntnis für das erzieherische Wirken auf andere; Erkenntnis heißt aber reine Hingebung ans Objekt. In den Predigten wiederholt Gotthelf auf Schritt und Tritt, wie unbekannt der Mensch mit seinem Herzen sei. Im «Schulmeister» redet er davon, daß eine «Geographie der Herzen» und die «Lehre und Geschichte der Seele» schon in der Schule behandelt werden sollten, da die Kenntnis der eigenen Seele der Schlüssel zum «Reiche der Geister» sei. Es gelte aber nicht nur den eigenen inwohnenden Trieben ihren Namen zu geben und ihren Einfluß auf Denken, Reden und Handeln zu ermessen, sondern die menschliche Natur überhaupt zu kennen und zu wissen, wie sie sich im Völkerleben entwickelt. Aber gerade bei den «Aufgeklärten» stellt Gotthelf eine verhängnisvolle Ahnungslosigkeit in psychologischen Dingen fest. Seine eigene psychologische Scharfsichtigkeit ist vollendet. Wahre Bildung ist für ihn Kenntnis des Menschenlebens, und gerade darum ist sie so selten, denn «der Mensch kennt alle Dinge der Erde, aber den Menschen kennt er nicht, da scheint er aus lauter Dummheit zusammengesetzt zu sein». Der Glaube an die Macht der richtigen Erkenntnis ist die Voraussetzung für Gotthelfs Produktion, soweit sie Volksaufklärung ist; den «Bauernspiegel» schrieb er, um das Volk über sich selbst aufzuklären, und erwartete, daß die Selbst-

erkenntnis ihre Früchte trage. Diese Auffassung mußte er verteidigen, da man ihm zum Vorwurf machte, er vermittle allzu ausschließlich das Bild der Zustände und versäume es, auch deren Verbesserung vorzuführen. Diese aufklärerische Einstellung hebt sich scharf ab von der romantischen Richtung auf das Unbewußte und Irrationale. Auch der psychologische Tiefblick entspringt bei Gotthelf einem andersgearteten Willen als dort, wo er in der Romantik auftritt. In der Romantik ist er ein leidenschaftliches Sichversenken in die Geheimnisse des Seelenlebens um seiner selbst willen, bei Gotthelf soll er nur die Erfüllung der sittlichen Notwendigkeit möglich machen.

Der Bodenbauer Johannes in «Uli der Knecht», Ulis erster Meister, sein Führer auf dem Weg zu menschlicher Vollendung, ist dem Ideal der Objektivität nahe; Uli selbst nähert sich ihm langsam; er beginnt in einem mutlosen Zustand, wo er über seine augenblickliche Stimmung und Situation nicht hinaussieht, bis ihn dann Johannes auf die großen Gesetzmäßigkeiten des Daseins hinweist und ihm rein sachlich die Möglichkeit eines allmählichen Aufstiegs zeigt. Noch als Pächter erlebt er einen gefährlichen Rückfall: er verliert seinen Klarblick und übersteigert die Sparsamkeit zum Geiz. «Uli ... hatte die Ruhe eines altaristokratischen, gewiegten Bauern noch lange nicht», eben jene Ruhe, die dem «besten Mann» eigen ist. «Das Andauernde, Stätige ist viel schwerer als einzelne Heldentaten, oft Früchte flüchtiger Aufwallungen», eben solcher Regungen, die sich ohne «vernünftige Gründe» nur auf der «Oberfläche der Seele» abspielen. Der neue Pfarrer von Gytiwyl im «Schulmeister» besiegt den Widerstand der Bauern dadurch, daß er im Gegensatz zu seinem Vorgänger seinen Reformwillen zügelt und den Gegebenheiten der bäuerlichen Welt anpaßt; so verhielt sich Gotthelf selbst in Lützelflüh. Der Meister im Berner Oberland, bei dem Jakobs Wanderungen ein Ende nehmen, ist eine ähnlich überlegene Persönlichkeit; und seine Tochter Eiseli weist Jakobs Anträge mit der Begründung ab, er sei ihr zu unausgeglichen, d.h. zu selbstbefangen in seinen Urteilen, und darum sei kein Verlaß auf ihn. Den Greisen ist diese Ausgeglichenheit natürlich besonders eigen: dem Pfarrer von Gutmütigen im «Anne Bäbi», dem Götti im «Geltstag». Selbstbeherrschung ist die Tugend jener Naturen, die Gotthelf als adelige oder aristokratische preist; die Kraft, die das voraussetzt, bringt sie dann in die Gefahr der Herrschsucht; aber sie bewähren sich, wie Vreneli in «Uli der Pächter», darin, daß sie auch hier das Ich bändigen. In «Geld und Geist» bricht Anne Mareili in überschwänglichen Jammer und Zorn aus, weil sie glaubt, daß bei Resli, ihrem Freier, niedrige Kompetenzrücksichten mehr Gewicht hätten als die Liebe zu ihr; Resli aber geht es in Wahrheit gerade um Maß und Gerechtigkeit: beide Teile sollen in etwas nachgeben müssen, damit es

gut komme. Anne Mareili ist eine adlige Natur, aber jener eine unsachliche Gefühlsausbruch, so verständlich er an sich wäre, erweckt in Resli einen solchen Abscheu, daß es zu einem scheinbar unwiderruflichen Bruch kommt. Ganz ähnlich ist das tragische Motiv der Novelle «Elsi, die seltsame Magd»; Elsi übersteigert das an sich berechtigte Gefühl für die persönliche Würde und treibt dadurch ihren Freier in den Tod. Selbst so unzweifelhaft gute Eigenschaften wie Freigebigkeit und Betriebsamkeit wirken sich unheilvoll aus, sobald sie unbeherrscht auftreten; Änneli in «Geld und Geist» wird am Ausbruch des Ehezwistes mitschuldig, weil diese beiden Tugenden bei ihr Schwäche sind, die sie nicht zügeln kann noch will. Der Arzt Rudi im «Anne Bäbi» kennt kein Maß der Selbstaufopferung und des Glaubens an seine Verantwortlichkeit und geht daran körperlich und seelisch zugrunde; sein Vater glaubte einseitig an die Wissenschaft und hatte ein ähnliches Schicksal. Was endlich unbeherrschte Guttätigkeit überhaupt, falsche, weil unkritische Humanität und ganz besonders unbeherrschte Elternliebe für Unheil anrichten, wird Gotthelf nicht müde darzutun. Ob Tell durch seinen Mord an Geßler schuldig geworden sei, wagt der Priester, dem er beichtet, letztlich nicht zu entscheiden, da die Umstände das menschliche Maß überstiegen. «Unerhörtes, Unmenschliches hast du ertragen, menschlich hast du gesündigt, hast selbst Rache genommen»; und eben darum, weil die Rache eigentlich der unpersönlichen Macht Gottes zugestanden hätte, erkennt Tell selbst sich als schuldig und weiß, daß der Rest seines Lebens Buße sein muß; der Tod seines Sohnes ist die Krönung seiner Buße. Das Merkmal von Anne Bäbis Wesen ist die Selbstbezogenheit, die äußerste Subjektivität; der Wahnsinn ist die notwendige Folge.

Ein besonders anschauliches Beispiel dafür, wie Gotthelf die Subjektivität einschätzt, steht im «Schulmeister». Es ist die Lebensgeschichte Wehrdis, jenes geheimnisvollen Einsiedlers, der Peter Käser auf den Gedanken bringt, sein Buch zu schreiben.

Als Knabe ist Wehrdi ein ungebundener Kraftmensch. «Überhaupt dachte ich gar nie an Religion, als wenn ich antworten sollte.» «Überhaupt wurde ich allemal böse, wenn etwas befohlen wurde.» «Da warf mich das Schicksal ins Leben hinaus»; seine herrische Individualität bringt ihn in Konflikt mit der Macht seines Vaters, er reißt aus und findet sich der unpersönlichen Realität des Lebens gegenüber; und diese verwandelt ihn. Er erkennt, daß er nichts kann. Wohl hat man ihn in der Schule allerlei Kunststücke gelehrt; «ich hatte hundert Heustöcke gerechnet, aber nie einen gemessen»; «darum habe ich die Schulmeister so auf der Mugge, weil man nichts brauchen kann, was sie lehren». Ebenso steht es mit seiner Religion: die Schulmeister «können nichts, am allerwenigsten die Religion mit dem Leben ver-

binden», d.h. sie aus einem dumpfen Privatbesitz zu einer sozialen Macht werden lassen. Unter der Führung eines überlegenen Menschen lernt sich nun Wehrdi in der Fremde den Geboten der Wirklichkeit anpassen, erwirbt Vermögen und übt eine Religion der Tat. Da wächst in ihm allmählich die Sehnsucht nach der Heimat; kaum je hat Gotthelf die romantische Schönheit seiner Heimat so wundervoll gepriesen wie hier, wo ihr Bild vor dem heimwehkranken Wehrdi immer wieder aufsteigt, sodaß er endlich «in ein stilles, tiefes Träumen» versinkt. Aber dieses Erlebnis Wehrdis ist nur zum Teil romantisch. Denn es enthält neben der reinen Sehnsucht das Bewußtsein, daß der Mann, der in der Fremde sein rechtschaffenes Leben führt, noch immer seine Verpflichtung nicht ganz erfüllt, da er noch immer der losgelöste Einzelne ist; er muß in den ursprünglichen Kreis seines Daseins zurückkehren. «Für mein Leben gerne hätte ich gewußt, wie es dort ging, ob Vater und Mutter noch lebten, wie die Brüder sich aufführten, ob die Schwester verheiratet sei.» Und wie nun Wehrdi zurückkehrt und auf eine reine Erfüllung seiner Sehnsucht hofft, kommt alles ganz anders: Verwandtschaft und Gemeinde verleugnen ihn, seine Flucht in die Vereinzelung rächt sich. Schließlich muß er, da er als Individualität keinen Eingang findet, den fremden Lebenskreis, mit dem er inzwischen verwachsen ist, um Hilfe anrufen: da er in Batavia gelebt hat, ist es der holländische Gesandte, der schließlich erreicht, daß man Wehrdi als Bürger anerkennt und ihm einen Teil des väterlichen Vermögens auszahlt. – Wehrdis Schicksal ist die Überwindung des Subjektiven; es ist eine Schwäche von Gotthelfs Erzählung, daß Wehrdi nach der Rückkehr äußerlich ein Leben führt, für das er im Grunde zu reif wäre: das Leben eines Einsiedlers; es reizte Gotthelf, hier eine noch romantischere Gestalt zu schaffen, als es die verwandte des Jeremias im «Bauernspiegel» ist; innerlich aber wirkt Wehrdi auf Peter Käser ganz so, wie man es von seiner eigenen Entwicklung her erwartet: er hilft mit, diesen naiven Menschen über sich selbst hinauszuführen, er arbeitet an der Zerstörung seiner Illusionen und macht ihm endlich Mut, eine segensreiche öffentliche Tat zu vollbringen: sein Buch zu schreiben.

Gemessenheit, die diesem Ideal der Objektivität entspringt, ist auch der Geist des vollkommenen Bauernhofes. Auf adligen Bauernhöfen ist es «Sitte, durchaus keinen Zank, keinen heftigen Auftritt zu veranlassen, der irgend der Nachbaren Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnte ... In ruhigem, gemessenem Anstande» bewegen sich die Bewohner, «und über die Bäume schallt höchstens das Wiehern der Pferde, aber nicht die Stimme der Menschen. Es wird nicht viel und laut getadelt ... Wenn etwas Besonderes vorgefallen ... ist, so rufen sie den Sünder ins Stübli, und zwar so unvermerkt als möglich ..., und

lesen ihm unter vier Augen ein Kapitel ..., und dazu hat der Meister gewöhnlich sich recht vorbereitet. Er liest dieses Kapitel in vollkommener Ruhe ..., verhehlt dem Sünder nichts ..., läßt ihm aber auch Gerechtigkeit widerfahren ... Und wenn der Meister fertig ist, so ist er zufrieden, und die Sache ist soweit abgetan, daß der Abkapitelte oder die andern im Betragen des Meisters durchaus nichts spüren, weder Bitterkeit noch Heftigkeit noch etwas anderes. Diese Kapitelten sind meist von guter Wirkung ..., wegen der Ruhe, mit welcher sie gehalten werden, wegen der Schonung vor andern. Von der Selbstbeherrschung und ruhigen Gemessenheit in solchen Häusern vermag man sich kaum eine Vorstellung zu machen.» Die innere Gemessenheit des Einzelnen wirkt sich also in der Gemeinschaft aus als klare Abgrenzung des Persönlichen vom Gemeinsamen. Der beginnende Zerfall des Hofes zu Liebiwyl in «Geld und Geist» zeigt sich am sichersten dadurch an, daß die Meistersleute ihre Angelegenheiten vor der Außenwelt nicht mehr geheimhalten können. Dieser Geist des idealen Emmentaler Bauernhofes wirkt auf den Menschen, dem solche Verhaltenheit nicht eigen ist, überwältigend, bedrückend, ja nahezu vernichtend. Gotthelf zeigt dies in der Erzählung «Der Besuch» an der Geschichte eines Mädchens, das aus dem Oberaargau ins Emmental heiratet. In einem Ausfall gegen die Allmacht des «Brauches», die eben der Ausdruck jener innerlichen Stetigkeit ist, macht die junge Frau einmal ihrem Gefühl des eigenen Nichts Luft. Der Mann sagt zu ihr: «Bei uns ist das der Brauch, daß das Nötige vorausgeht und dGlüst hintennach», und sie dagegen: «Ja, ja, Brauch über Glust, Brauch über alles, das kann man hier alle Tage erfahren.» Brauch über Glust: das Gesetzmäßige geht über das Persönliche. Die Menschen im Emmental halten ihre Gefühle bis aufs Äußerste im Zaum; grollen sie, so bricht der Groll nicht aus, jedes «verwerchet denselben in sich», bis er erstickt ist; «das war auch Brauch da oben und zwar ein schöner».

Auch für das Ausmaß einer Gemeinschaft bestehen Gesetze. Es gab eine «alte, gute Zeit, wo jeder noch das Gemeinsame im Auge hatte und Gefühl dafür, weil dieses Gemeinsame nicht größer war, als sein Auge es ermaß und also auch sein Gefühl empfand. Als man später diese Schranken einriß des Handwerkes und der Stände und die ganze Welt aufschloß und alles, soweit der Himmel blau ist, jedem gleich lieb sein sollte, da ward das Ding den meisten Herzen und Augen viel zu weit», und das Ergebnis war hemmungsloser Egoismus. Der Kosmopolitismus war nämlich Gemeinsinn in subjektiv übersteigerter Gestalt und konnte und mußte darum in Selbstsucht umschlagen. Jakob der Handwerksgeselle gibt den Gedanken des Weltbürgertums auf und denkt wieder an die Heimat, darin äußert sich, daß er auf dem rechten Wege ist. «Ist das Menschenherz zu eng», heißt es da, «so

taugt es nichts, ist es zu weit, so ists wie eine Flasche ohne Boden und taugt wieder nichts, es muß eben recht weit sein, wenn es was taugen soll.»Wenn Gotthelf in «Jakobs Wanderungen» die Handwerks- und Stammesehre verherrlicht, so ist dies nicht Freude am Vergangenen oder an der Vielfarbigkeit sozialen Lebens, sondern Besinnung auf menschliches Maß. Schon 1821 steht er der deutschen Begeisterung für die griechische Freiheit fremd gegenüber. Mehr und mehr wird aber auch das Vaterland für ihn eine äußerste Grenze, eine fast schon abstrakte Größe. Sein politischster Roman heißt bezeichnenderweise «Zeitgeist und *Berner*geist»; der Bernergeist des Ankenbenz besteht aber wesentlich in der Treue zu Hof und Familie. Die klassische Einheit für Gotthelf ist nicht der Kanton, auch nicht das Emmental, sondern der Hof. Der vollkommene Bauer ist der wahre König; wenn er sich mit allgemeiner Politik zu weit einläßt, so tut er es aus Ehrsucht, und es ist sein Untergang. Und weiterhin gilt die Familie. «Auf dem Hausvatertum ruht das Deutschtum und das Christentum.» Der Segen dieser Gemeinschaften liegt nur bedingt in ihrer Naturwüchsigkeit: auch eine ganz künstliche begrenzte Gemeinschaft wie der Käsereiverband in der «Käserei in der Vehfreude» bringt Segen, wofern nur der Einzelne sich dem Gesamtinteresse unterordnet.

In der Erkenntnis, daß die Gemeinschaft auf menschliches Maß zu beschränken sei, berührt sich Gotthelf mit dem Philosophen Fries. Gotthelf hat von Friesens philosophischem Roman «Julius und Evagoras» gesagt: «Es ist unter allen Büchern, welche ich kenne, dasjenige, welches, obwohl nicht makellos, am fähigsten ist, den Nebel der Vorurteile zu zerstreuen, den Eigennutz zu bekämpfen und für Ideen zu begeistern.» Auf dieses Werk wird noch oft zu verweisen sein. So schreibt Fries einmal: «Was können Weltbürgersinn und philanthropische Ideale dem Volke taugen, das nicht einmal Volkssinn und Volksehre kennt.» Dieser Gedanke geht bei Fries wie bei Gotthelf aus dem allgemeinen Gebot der Mäßigung hervor. «Die Grundlage aller sittlichen Ausbildung ist jene Mäßigung aller sinnlichen Begierden und Gemütsbewegungen ... Wäre jene Mäßigung einmal dem öffentlichen Leben gewonnen, so fielen die großen Antriebe zur Verführung für den Einzelnen weg.» Und aus demselben Gedanken ergibt sich für Fries die Einsicht, daß alle gewaltsame politische oder soziale Veränderung vom Übel sei, jene Einsicht, zu der Gotthelf nach anfänglicher Sympathie mit den Tendenzen von 1830 allmählich geführt wurde, als er sah, daß die «Unmäßigkeit» überhandnahm. Fries: «Gegen den Geist der unruhigen Betriebsamkeit und des allzu unruhigen Vorwärtsstrebens rufen wir: Mäßigung, Mäßigung! Bleibt guter alter Sitte treu; hindert jeden ins Große gehenden schnellen Wechsel des Besitzes! ... Nur in den Formen dieser Sitte liegt die Einheit unsers Volkslebens,

gewaltsame Änderung kann diese wohl zerstören, aber nicht unmittelbar als künstlichen Bau der Verwaltung neu erschaffen, denn dieses gelingt nur durch den Volksgeist selbst.» So wendet sich auch Gotthelf zum traditionsgebundenen Bauerntum und verherrlicht die Sitte. Er sieht, «daß das Glück ... nicht an papiernen Verfassungen hängt». «Formen der Verfassung entscheiden nichts», heißt es bei Fries, die Begeisterung sei das Entscheidende, und der kosmopolitischen Schwärmerei hält Fries entgegen, Freiheit und Gleichheit seien Utopien und in Wahrheit tue republikanischer Geist und Vaterlandsliebe not; Gotthelf läßt einen weisen Meister zu Jakob dem Handwerksgesellen sagen, «die rechte Verteilung könnten die Menschen nicht machen und Gleichheit erst keine. Gleichheit sei gegen die Ordnung Gottes, in der ganzen Natur sei keine Gleichheit». Der Gedanke kehrt unzähligemal wieder. Und doch ist Gotthelfs Standort ein anderer als der Friesens. Fries steht mitten in der Wiedergeburt des völkischen Lebens, die nach der Katastrophe der kosmopolitischen Aufklärung einsetzte und zu einer eigentlich religiösen Wertung des Volksgedankens führte. Davon ist bei Gotthelf nicht die Rede; er leistet von seiner christlichen Überzeugung aus Widerstand gegen die spätere aufklärerische Welle, Liberalismus und Kommunismus; der Volksgedanke dient ihm dabei als Korrektiv nur darum, weil er ihm als ein Gottgewolltes erscheint.

Gotthelf fehlt denn auch der Blick für das Ganze der Menschheit keineswegs. «Es drängt sich einem immer deutlicher der Gedanke auf: als ob den Völkern nur eine Seele gegeben worden und diese Seele Weh und Wohl, Lust und Leid, das im fernen Amerika, im tiefen Asien ihr angetan worden, in jedem Tälchen Europas empfinde und immer inniger empfinden solle, je mehr eben allenthalben diese Seele zum Bewußtsein komme, fühlen lerne. Vor dieser lebendig werdenden Menschenseele sollen dann schwinden des Meeres Weiten, des Leibes Beschränktheit.» Das Menschheitsgefühl ist gut, und diejenige Kreatur, «bei welcher dieses Gefühl am tiefsten geht, am weitesten reicht, die steht hochbegabt unter den Kreaturen hoch oben auf der Leiter, die zum Himmel geht». Der Fehler der kosmopolitischen Schwärmerei besteht für Gotthelf einzig darin, daß sie ausschließlich das Weltbürgertum kennt und die engeren Bindungen verleugnet. Der wahre Mann soll aber, wie gezeigt, alle Pflichten sehen und erfüllen, die an ihn herantreten. Wenn Gotthelf sich also zu den begrenzten Einheiten menschlicher Gemeinschaft bekennt, so ist dies nicht als Auflösung eines Ganzen zu verstehen, sondern als Gliederung.

Das Mitgefühl mit allem Menschlichen folgt notwendig aus der Erkenntnis, daß alle Menschen letztlich gleich sind. Die Menschheit ist «überall die gleiche; drehe man sie, wie man will, kriegt man immer die gleichen Menschen in die Finger». Die Menschen aller Stände haben

das gleiche Herz. Aber auch in der Zeit bleibt sich die Natur des Menschen gleich. «Die Gestalt der Erde geht vorüber, gleich bleibt sich das Menschenherz für und für.» Gotthelfs Druide in seiner fremden äußern Gestalt fühlt nicht viel anders als ein Pfarrer, Sintram und Bertram gleichen innerlich bernischen Bauernsöhnen; so sehr vertraut Gotthelf darauf, daß das Wesen des Menschlichen sich gleich bleibe, und dies ist der Glaube des Menschen, der zutiefst nicht sein wandelbares Ich erlebt, sondern den Menschen an sich. Nur die Formen des Menschlichen wandeln sich für Gotthelf: die Menschen sind heute weicher als im Mittelalter; Gott mußte früher zu kindlicheren Menschen kindlicher reden; Tell lebte vor fünfhundert Jahren und war darum abergläubisch, aber sein Wesen ist ewiges Vorbild.

Gotthelfs Kampf gegen den Gedanken der Gleichheit gilt demnach nur den sozialen Forderungen, die aus ihm gezogen werden. Vor Gott sind die Menschen gleich, aber Gott will, daß sie auf Erden nicht gleich gestellt seien. Die Romantik dagegen wurde in der Reaktion gegen die Gleichmacherei der Aufklärung zu einem extremen Begriff der Eigentümlichkeit geführt. Für Schleiermacher gilt der Satz: «Keiner ist dem andern gleich»; aus diesem Satze folgt die Religiosität seiner «Reden» und die Ethik seiner «Monologen», die auf Selbstbetrachtung gegründet ist; denn wenn der Einzelne einzigartig ist, kann er letztlich nur aus der Betrachtung seiner selbst lernen. «Sie ist es also, die hohe Selbstbetrachtung, und sie ist es allein, was mich instand setzt, die erhabene Forderung zu erfüllen, daß der Mensch ... nicht irdisch nur, auch göttlich soll sein Leben führen.» Gotthelf sieht das Ziel niemals einseitig in der größtmöglichen Erfüllung der Individualität, sondern in der Anpassung an das Gesetz, im höchsten Sinne an die «Ordnung Gottes», wie sie etwa Jakob der Handwerksgeselle auf dem Wege seiner innern Wandlung sehen lernt.

Die natürliche Sympathie mit dem Menschlichen könnte man geradezu als die Wurzel von Gotthelfs Dichtung bezeichnen. «Menschen und der Menschen Werke sind wohl weniger hehr und herrlich als Gottes blau gewölbtes Haus, als die gewaltigen Gebirge, welche wie Säulen des Himmels ragen zum blauen Himmel auf; aber lieblich ist es doch, unter Menschen sich zu wissen, und wohl ums Herz wird es einem erst dann, wenn man wieder seinesgleichen gefunden oder doch wenigstens Spuren ihres Daseins und ihrer Macht über die Erde.» «In gesunden Menschen lebt ein Trieb des Zusammenhaltens, des Einssein mit andern; man nennt ihn auch den gesellschaftlichen Trieb.» Diese Sympathie Gotthelfs mit dem Menschen liegt wiederum in seinem Willen zum Objektiven begründet; ein solcher Wille muß sich notwendig von demjenigen Wesen am mächtigsten angezogen fühlen, das allein der Objektivität fähig ist, eben dem menschlichen. Der

«Silvestertraum» besteht teils aus menschlichen, teils aus überirdischen Visionen; da heißt es: «Was ich in der Heimat sah, hat in klaren Bildern sich eingeprägt in meine Seele, während die Bilder aus andern Welten meist in Nebel versunken sind»; und man findet es beim Lesen bestätigt, daß das Göttliche sich Gotthelf nicht so einprägsam darstellt wie das Menschliche.

«Es soll in allem Maß und Schranke sein; werden diese überschritten, so öffnen sich die Abgründe.» Gotthelf läßt keinen Zweifel darüber, was dies für Abgründe sind. «Was würde entstehen, wenn auf einmal offenbar würde ... alles, was in des Herzens Gründen sich reget? Ich meine, da würde jegliches Lachen vergehen, und selbst öde Wichte käme das Weinen an. Denn auch da unten ist es schauerlich, nicht bloß auf des Meeres Grund; darum hat aber auch der gütige Gott beides verhüllt, des Herzens und des Meeres schauerliche Gründe; die scheußlichen Larven, die da unten kriechen, die sehen wir nicht.» Es sind die Abgründe der Seele, die sich auftun müssen, wenn Gott sie nicht verhüllt. Novalis spricht ähnlich; aber an die Gewalt, mit der Gotthelf in einer Predigt von 1836 die dämonischen Tiefen der Seele aufdeckt, reicht kaum etwas heran.

Die fixe Idee, die Schwermut, der Wahnsinn: in diesen Erscheinungen, denen sich der Romantiker mit Grauen, aber auch mit Lust immer wieder nähert (im nächsten Kapitel wird weiter davon die Rede sein), sieht Gotthelf mit unbedingtem Ernst die letzte Konsequenz der Befangenheit im Subjekt, vor der es im Grunde keine andere Rettung gibt als den direkten Eingriff der objektiven Macht schlechthin: Gottes. Nicht die Rückkehr zur Einfachheit des natürlichen Lebens, wie etwa Zschokke meint, sondern Gott ist es, der den Menschen vor der Unendlichkeit und Formlosigkeit seines Innern schützt und Maß und Ordnung in ihm schafft. So sieht es der Götti im «Geltstag»: «Vor dem Lichte sei das Chaos gewesen ... Dunkel aber sei es auch im Herzen der Menschen, dachte er, ohne eigenes Licht der Mensch und ohne Licht kein geregeltes Leben in ihm, ein Chaos widerstrebender Kräfte ..., kein Maß, keine Ordnung, kein Gleichgewicht. Erst wenn es dämmere vom Himmel her, komme Ordnung ins Gewühle, die Kräfte ... vereinigten sich zur Entfaltung eines Lebens.» Dementsprechend ist die moderne Zerrissenheit eigentlich nichts andres als «Emanzipation von Gott»; denn das Ungenügen, das ihr zugrunde liegt, entsteht nur dann, wenn der Mensch nicht mehr begreift, daß Gott die Erfüllung oder Verweigerung menschlicher Wünsche in der Hand hat und so oder so alles zum Besten lenkt, wie auch anderseits das Bewußtsein religiöser Gebundenheit die Wünsche mäßigt.

Es gibt auch für den Romantiker eine hauptsächliche Macht, die das

«Chaos widerstrebender Kräfte» endigt, aber es ist nicht die objektive Macht der Gottesordnung, sondern die Liebe. «Der Augenblick», schreibt Schleiermacher in den «Vertrauten Briefen», «da die Liebe zuerst ans Licht tritt und Licht schafft aus dem innern Chaos, welches von nun an aufhört eines zu sein, ist eben so unerforschlich und unbegreiflich als jedes andere Entstehen.» «Daß die Verwirrung gelöst und in einem zerstörten Gemüt Harmonie und Ruhe hervorgebracht wird, das ist doch bei Gott das Größte und Würdigste, was die Liebe auf einen Mann wirken kann.» Diese Wirkung ist dargestellt in Schlegels «Lucinde», von der die Briefe handeln, und auch Theorie über die Liebe enthält der Roman reichlich. Da heißt es etwa, daß «die Liebe es ist, die uns erst zu wahren vollständigen Menschen macht, das Leben des Lebens ist». «Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen.» Aber noch einen andern Weg, das Chaos zu überwinden, kennt der Romantiker. Novalis sagt im «Blütenstaub»: «Vor der Abstraktion ist alles eins, aber eins wie das Chaos; nach der Abstraktion ist wieder alles vereinigt, aber diese Vereinigung ist eine freie Verbindung selbständiger, selbstbestimmter Wesen. Aus einem Haufen ist eine Gesellschaft geworden, das Chaos ist in eine mannigfaltige Welt verwandelt.» Die Abstraktion übt hier die ordnende Wirkung aus. Es ist dem subjektiven Geiste nicht möglich, die Welt selbst in ihrer Realität als etwas Gegliedertes zu erleben, wie dies bei Gotthelf auch ganz abgesehen von der christlichen Sinngebung der Fall ist, sondern sie muß durch sein Denken hindurchgehen, um Gestalt zu gewinnen.

«Es ist ja das Zagen und das Beben das Ursprüngliche in der menschlichen Natur», steht in «Käthi die Großmutter»: dies ist das Grauen des auf sich selbst gestellten Menschen, der noch nicht die Geborgenheit im Göttlichen gefunden hat, vor seiner Einsamkeit. Gotthelf hat dieses Grauen gekannt, denn nichts andres als dies gestaltet er in jenen beiden Szenen, wo ein Kind seinen Vater im Menschengetriebe verliert und alle Ängste der Verlassenheit durchlebt, bis es ihn wieder findet: der Knabe des Tell in Luzern und der kleine Peter Käser im «Schulmeister» auf dem Burgdorfer Markt. Im «Knaben des Tell» steht: «Da war es ihm ..., als sei er alleine in der Welt, verlassen und vergessen für immer ... Nur wer Gott verloren hatte und ihn wiederfand, fühlt, was der Knabe empfand, als Vater Tell wieder vor ihm stand»; und im «Schulmeister»: «Da oben ist ein anderer Ätti ..., es ist der reiche Gott ... Und den haben viele verloren aus den Augen ..., und doch haben sie keine Angst ... Ihre Herzen sind gefroren ... Aber Geduld, diese Herzen werden auftauen, auffrieren. Dann wird das Bewußtsein sie erfassen, den großen Ätti verloren zu haben, dann wird ein unendlich Weh sich festsetzen in ihren Herzen.»

Gotthelf mißachtet aber anderseits das Subjektive nicht unbedingt. Gezähmt werden soll das innere Leben, aber nicht über dem Praktischen vergessen, auch dies ist eine Forderung der Objektivität. Träume, die nie in Erfüllung gehen, wie der Glaube Bonjours im «Bauernspiegel» an die Wiederkunft Napoleons, sind gut, wenn sie nur dem einen Ziel dienen, der menschlichen Vervollkommnung. «Die Träume blieben Träume, aber doch haben sie mich zu einem Mann gemacht, der seinem Schöpfer keine Schande macht. Darum träumt nur, liebe Leute, aber ob dem Träumen verträumt das Leben nicht, sondern ob dem Träumen lernet ringen ... nach der Vervollkommnung eurer selbst!» Die treibende Kraft mag immerhin eine Illusion sein, wesentlich ist nur, daß sie zum objektiven Ziele führt und nicht in jenen Zustand der Zerrissenheit, den Wunschträume anderseits hervorrufen können. Im «Knaben des Tell» redet Gotthelf von der Entwicklung der jugendlichen Seele; die Phantasien des Knaben haben eine neue Form angenommen: «Wundersam mischte sich sein Leben mit dem, was er in den langen Abenden mit so großer Wonne erzählen gehört, in seine Zukunft flocht er als waltende Mächte die überirdischen Gestalten, die Helden in seinen liebsten Geschichten. Es ist ein wundersamer Zeitpunkt in einer Kinderseele, wenn Leben und Wissen sich verschlingen, wenn das Leben so mächtig an des Kindes Seele dringt, daß es sich hinein in seine Träume ringt. Das Wunderbare und das Sichtbare, wenn sie eins werden, können sie zum Sonnenaufgang des ewigen Tages werden, wo der Geist herrschend über der Materie schwebt. Freilich wird, wenn ein solches Leben mit dem Traume sich mischt, die Kraft der Sinne geschwächt, unbrauchbarer, untüchtiger scheint das Kind zu werden, schon beginnt die Torheit zu fürchten, es werde unpraktisch werden». Vordem also waren die beiden Welten der Vorstellung und des realen Lebens beim Kinde getrennt, und sein Schritt zur Reife besteht darin, daß sie sich zu durchdringen beginnen. Der Zustand der Weltfremdheit, der sich bei dieser Bewegung ergibt, ist darum nicht wahrhaft gefährlich, weil er ein kindlicher ist, ein Übergang zu etwas Reiferem; denn aus der Vermengung von Traum und Wirklichkeit wird sich ihre Synthese ergeben, aus dem Zusammenprall die Wechselwirkung; Geist und Materie werden das notwendige Verhältnis zueinander finden. Denn ebenso wie das innere Leben sein volles Gewicht nur durch den Kontakt mit den äußeren Gegebenheiten und Möglichkeiten erhält, so seinerseits das äußere Leben nur dadurch, daß es innerlich gelebt wird; an sich indifferent, bekommt es seinen Gehalt aus der innern Einstellung zu ihm. Alles, was der Mensch tut, soll er mit innerer Hingebung tun und, wie es in der «Käserei» heißt, das Praktische nicht über das Herzliche setzen. Sintram und Bertram erkennen, «daß nicht in

der Verrichtung die Hoheit und die Würde liege, sondern in der Art, wie sie verrichtet werde». «So ist der Mensch, sein Glück hängt nicht ab von außen, sondern ... von innen.» «Innen»: dies bedeutet nicht das losgelöste Innere, sondern die innere Haltung zur gegebenen Welt; was Gotthelf hier Glück nennt, ist nicht Traumglück, sondern es liegt wie «die Hoheit und die Würde» darin, daß der Mensch sich zu den Gegenständen innerlich richtig verhält: es hängt nicht ab von der «Erfüllung halb und ganz dunkler Träume ..., sondern von unserer Seele Richtung und Beschaffenheit, der Gestaltung unserer Ansprüche und Wünsche, dem Maße unseres Genügens oder Ungenügens. Der Regulator zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Sinn und Verhältnissen ist eben das Christentum». So anerkennt Gotthelf auch die Bedeutung des Subjekts, er sieht auch das Subjekt objektiv. Nicht nur dämonisch ist der Abgrund der Seele: «Da innen liegen die heiligen Rätsel des Menschen»; nur wenn der Mensch das Heilige in diesem Abgrund verliert, gerät er in die Umnachtung.

Gerade in der Beziehung zum Göttlichen wirken die Gemütskräfte Entscheidendes. «Wenn die Menschen so recht trostlos geworden ..., werden sie wiederum gedenken an die höhern Kräfte im Menschen, welche ihn, und nicht die niedern Verstandeskräfte, welche sich auf die Welt und das Diesseits beschränken, von den Gras oder Fleisch fressenden Kreaturen unterscheiden, und welche einzig die wahrhaft großen Menschen machen. Aus diesen Kräften geht eine ganz andere Anschauung der Welt und Wertung der Dinge hervor, denn in diese Rechnung nimmt man Gott und Seele auf und rechnet bis übers Grab hinaus. Das sind die Kräfte, welche im Gemüte liegen ..., die man Liebe, Treue, Begeisterung, Glauben, Ahnen nennt, die nach oben trachten und ringen nach der Gemeinschaft mit Gott ... Der Anbau dieses Teiles im Menschen ... schließt die Bildung des Verstandes und seiner Kräfte keineswegs aus, aber sie bleiben dann durch die andern Kräfte begränzt in ihren Schranken ... Der Christ, der in sich die Welt überwunden ..., besitzt das rechte Gleichgewicht der Kräfte ... Faßt man so den ganzen Menschen ins Auge ..., so kann keine wahre Bildung und Aufklärung dem Christentum entwachsen.» So heißt es in «Zeitgeist und Bernergeist», und im «Geltstag» steht ganz entsprechend, daß in der Erziehung beide «Schatzkammern» der Seele zu berücksichtigen seien, Intelligenz, Geist oder Verstand einerseits und anderseits Empfinden, Herz oder Gemüt, mit denen einzig man das Höchste gewinne. Aus solchen Worten hört man Fries heraus: «Es ist in unserm Geiste neben der gemeinen verständigen Ansicht der Dinge noch eine andere höhere verklärte Weltansicht, welche der Religion und der Schönheit gehört ... Jene andere verständige Wahrheit der Wissenschaften ist und bleibt nur eine Vermittlerin im Leben, welche der Arbeit

dient.» «So also setze ich dir Begriff und Geschmack, das Reich des wissenschaftlichen Begreifens und das des reinen Gefühls in unserm Geiste gegen einander, und sage dann: alle Ideen religiöser Erhebung, Begeisterung, Frömmigkeit und Andacht, leben in diesem reinen Gefühl und müssen der Wissenschaft fremd bleiben.» «Wir sehen die ernsten Grundstimmungen des religiösen Gefühls im Menschenleben unter drei Formen erscheinen, die sich mit Begeisterung, Aufopferung und Andacht bezeichnen lassen ... Begeisterung ist der wahre Lebensquell im sittlichen Menschenleben»: wie Gotthelf auch im «Schulmeister» die «Begeisterung» für sittliche Ideen als den höchsten Impuls des sittlichen Lebens preist.

Im «Sonntag des Großvaters» warnt Gotthelf davor, den Kindern lauter Begreifliches beizubringen; «je wunderbarer die Worte sind, desto tiefer greifen sie ... Wenn die Menschen wüßten, wie niedrig ein Mensch bleibt, der nichts im Kopf hat als Begreifliches! Ihn erreichen die Offenbarungen Gottes nicht, ja, ihm bleibt Gott ein fremdes Wesen, und an ihm hat er keinen Teil». So sagt wiederum Fries: «In den unverständlichen Formeln des Katechismus ist die Wahrheit jener Gefühle und die Anregung derselben ... allein das Bedeutende. Sagt der Schüler: Dies und das im Katechismus verstehe ich nicht, – so hat der Lehrer die Antwort frei: Liebes Kind, das sind heilige Geheimnisse!» Im «Schulmeister» blicken die Liebenden zusammen ins Himmelsgewölbe, «in dessen unermeßlichen Schoße unzählige Welten kreisen, geboren werden und untergehen. Und wie der Blick sich verliert im unermeßlichen Schoße, so geht durch den Blick auch die Seele hinein in jene Unendlichkeit und verliert sich in unendlichen Gedanken»; die Liebenden sind bewegt «von unaussprechlichen Ahnungen, von einem wirklich und eigentlich göttlichen Gefühl». In einem Briefe an Burkhalter stellt Gotthelf traumhafte Ahnung geradezu als eine der wesentlichsten Formen der persönlichen Religiosität dar, natürlich immer mit dem Vorbehalt, daß jedes Leben in Gott sich durch «das Leben selbst», das praktische Leben, zu bewähren habe. Die feste, einfache Form der Religion, die nur Himmel und Hölle, nur ein gegenwärtiges und ein zukünftiges Leben kenne, die Form, die Christus gegeben habe, sagt Gotthelf, sei für das Volk, und daran habe man sich als Prediger zu halten; ihm selbst aber, Gotthelf, sei gegeben, persönlich einen weitern Weg zu gehen, einen Weg des Werdens bis zum Tode, des Fortschreitens von einer Ansicht zur andern, bis am Ende des Weges der kindliche Glaube des Anfangs wieder erreicht sei. Von diesen der Entwicklung unterworfenen Gedanken liegen nun viele auf dem Gebiete des Ahnens, und schon ihre Wandelbarkeit zeigt, daß sie weitgehend subjektiv sind.

Hier wird also die Beziehung zum Göttlichen in «unendlichen

Gedanken», im «göttlichen Gefühl» erlebt. Damit nähert sich Gotthelf der romantischen Religiosität; Friedrich Schlegel etwa kann «im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; ... wenn man nichts mehr um der Pflicht, sondern alles aus Liebe tut, bloß weil man es will, und wenn man es nur darum will, weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns». Direkt beeinflußt ist aber Gotthelf von Schleiermacher. Dies ist im Tagebuch von 1821 noch besonders fühlbar. «Das ist die große Kunst», heißt es dort einmal, «die so wenige zu üben verstehen, jedem Menschen seine eigene Form zu lassen, dasjenige, was Gott in ihn gelegt hat, auszubilden, daß es nicht ungeweckt bleibt oder erstickt wird; würde dieses geschehen, dann fände man in mehr Menschen das heilige Gefühl für Religion, das Gott in jeden gelegt.» Ausdrücke wie «Gefühl für Religion» oder «Bildung» des «religiösen Sinns» belegen rein äußerlich die Abhängigkeit von Schleiermacher mehrfach. Weiterhin liegt sie im Entwicklungsgedanken, der im übrigen auch direkt von Herder zu Gotthelf gekommen ist. «Das ... macht den Menschen von Gott abwendig», schreibt Gotthelf im Tagebuch, «daß man für den Mann den Kinderrock beibehalten wollte», d.h. eine veraltete, abergläubische oder dogmatische Religion predigen; «er verschmäht ihn und wollte lieber keine als diese entstellende Kleidung. Die Religion ist ewig, aber die Form, in der sie sich darstellt, ändert sich nach den Bildungsstufen der Menschheit». Schleiermacher: «Die Grundanschauung jeder positiven Religion an sich ist ewig ...: aber sie selbst und ihre ganze Bildung ist vergänglich ... Ist die Menschheit so weit fortgerückt in ihrer fortschreitenden Bahn, daß sie nicht mehr wiederkehren kann: so ist auch jene Anschauung ihrer Würde als Grundanschauung entsetzt, und die Religion kann in dieser Gestalt nicht mehr existieren.» Es ist Zeit, sagt Schleiermacher, die «kindischen Religionen» der Vorzeit ins Reich der Geschichte zu verweisen. Das Gemeinsame ist der Entwicklungsgedanke, mag nun auch Bitzius hier von der Entwicklung des Christentums, Schleiermacher von der Entwicklung der Religion sprechen. Bitzius empfindet die Schleiermachersche Lehre als eine mächtige Befreiung und bedauert, «daß aus unsern theologischen Kollegien die neuen freien Ansichten ganz verbannt ... seien». Das Prinzip der Entwicklung wirkt sich auch im einzelnen Menschen aus, eben in jenem freien Fortschreiten von einer Stufe der persönlichen Religiosität zur andern.

Aber dieses Subjektive ist nicht absolut zu sehen; es fällt unter jene Freiheit, zu der wir berufen sind, zu der wir aber nur durch Zucht gelangen. Schon die oben zitierte Stelle aus «Zeitgeist und Berner-geist» macht dies deutlich; eine andere Wertung der Dinge ist es, die aus der Betätigung der Gemütskräfte hervorgehen soll, Gott, Seele

und Unsterblichkeit sollen sichtbar werden, das bedeutet für Gotthelf eine objektivere Wertung, ein vollständigeres Weltbild; und auch im Individuum selbst geht es um Vollständigkeit in der Ausbildung der Teilkräfte, um Gleichgewicht, um die Ganzheit des Menschen in klassischem, nicht in romantischem Sinne, um Objektivität; wie denn etwa Manuel bemerkt, daß Gotthelf den ganzen Menschen darstelle und zum ganzen Menschen spreche. Von einem Eigenwert des höheren Gefühlserlebens ist nicht die Rede, dergleichen würde für Gotthelf ins Gebiet der pietistischen Schwärmerei gehören; und nur einem subjektiv eingestellten Christentum könnten Bildung und Aufklärung entwachsen. Dieselbe Allseitigkeit ist gemeint mit der Forderung, den Kindern sowohl Begreifliches wie Unbegreifliches zu vermitteln. Auch bei den Visionen im «Silvestertraum» ist das Gefühlserlebnis nicht das Ziel, sondern nur der Weg zu neuem Glauben an die Macht und die Güte Gottes und zu neuer Tätigkeit. Wie endlich bei jener Liebesszene im «Schulmeister» das Aufgehen im Unendlichen zu verstehen ist, zeigen die darauffolgenden Sätze. «Wir wußten nicht, daß man das sentimental oder empfindsam nannte. Aber wenn in dieser Zeit, wo dem Menschen seine Zukunft geboren wird» (der Brautzeit) «..., einer nichts empfindet als irdische Lust oder irdisches Berechnen, dann sieht es seicht oder steinern aus in seiner Seele ... Beim Tiere gattet nur der Leib mit dem Leibe sich, der Mensch nimmt eine Seele in sich auf, und Seelen gehen von ihm aus; das ist göttlich, ein Zeugnis seiner göttlichen Natur. Zum Gott wird jeder Mensch, wenn er in die Ehe trittet; die Ehe ist sein Reich, das er bevölkert, regiert, erhaltet, in dem er im kleinen walten will, wie Gott im großen in seinem großen Reiche. Darum ist, wer nur von ferne seine Würde ahnet, in diesem Zeitpunkt so hoch gestimmt.» Gotthelf preist das Sichverlieren im Unendlichen nur als Ausgang aus dem Sinnlichen ins Geistige; das Ziel ist ein anderes, nämlich aus der Anschauung des Göttlichen heraus einen kleinen Kosmos zu schaffen, das subjektive Erlebnis der Ahnung und der Liebe zu objektivieren nach dem Vorbilde der absoluten Gesetzmäßigkeit. Auch die Befreiung, die Gotthelf in der Schleiermacherschen Lehre findet, hat im Grunde keinen subjektiven Sinn. «Den Gott im Himmel soll man die Menschen kennen, ihn in der Welt und im Leben finden lernen, das Leben Jesu darstellen und zeigen, wie die Menschen den nämlichen Weg betreten können und müssen, wenn sie ihr wahres Glück verstehen. Und diese Religionslehre ist gottlob! noch nicht veraltet, sondern sie wird immer noch geübt wie vormals.» Gott in Welt und Leben finden, Christus im Leben darstellen und dadurch sein wahres Glück schaffen, die Religion nicht lehren, sondern üben, das ist die Meinung. Durch die Lehre Schleiermachers fühlt Gotthelf sich befreit von starrem Dogmatismus zu individueller

und zeitgemäßer christlicher Lebensgestaltung. Von diesem Willen zum Praktischen ist aber Schleiermacher weit entfernt. Ihm geht es um voraussetzungslose Anschauung des Unendlichen, dieser Idee entfließt alles, was er über Individualität, Entwicklung oder priesterliche Lebenshaltung sagt. Daß für Schleiermacher Christus und vollends Gott, wenigstens in der ursprünglichen Fassung der «Reden über die Religion», in den Hintergrund tritt, macht nur noch besonders deutlich, wie wenig er im Gegensatz zu Gotthelf das Konkrete will. Eben seine praktische Zielsetzung führt Gotthelf auch zu der Erkenntnis, daß die unbedingte Verkündigung der neuen, freien Lehre, so wünschenswert sie auch sei, sich in der Schweiz verbiete «durch den Zustand des Volksglaubens, wo man so manches Dogma für heilig und jeden Zweifel daran für Gottlosigkeit halte selbst in den gebildeten Ständen, das in Deutschland sogar die Frauenherzen nicht mehr glauben und als alten Wahn betrachten». Hier im Tagebuch ist der «Volksglaube» für Gotthelf noch ganz selbstverständlich etwas Inferiores, so wie für Schleiermacher, der seine «Reden über die Religion» «an die Gebildeten unter ihren Verächtern» richtet. Später denkt Gotthelf kirchlicher, weil er die Dogmen als eine objektive Verankerung der Religiosität schätzen lernt.

Unter seinen persönlichen Träumen und Ahnungen führt Gotthelf in jenem Brief an Burkhalter vom 27. Oktober 1840 die Frage an: «Wie haben wir uns hinzugeben und doch das Individuum zu bewahren?» und die Antwort: «Die Wahrheit entschleiert sich nicht, aber Christus ist die Brücke, auf welcher wir zu ihr kommen; denn er brachte uns das Geheimnis der Hingabe an Gott, der Auflösung in ihn, verbunden mit selbständiger freier Ausbildung des Individuums.» Dieselbe Polarität einfacher gesehen umschreibt Gotthelf einmal so: «Allerdings ists eine Ehrensache..., mit eigenen Kräften und ohne Beihülfe und ohne Krücke sich so durch die Welt zu helfen, daß man vor Gott und Menschen bestehen mag mit Ehren. Dieses Vermögen bedingt die Selbständigkeit des Menschen, es allein macht den Mann zum Manne, es allein gibt die Würde, mit Rat und Tat das allgemeine Wohl und Heil fördern zu dürfen. Dieses Vermögen zu erlangen, soll das erste Ziel des Menschen sein ... Der Menschen höchstes Ziel ist es aber nicht. Das höchste Ziel des Menschen ist die Seligkeit im Himmel; aber beide Ziele ... liegen auf der nämlichen Straße»: eben auf dem Wege, den Christus vorgezeichnet hat. Worin diese Vorbildlichkeit Christi besteht, wird deutlicher in einer Stelle des «Schulmeisters». Gotthelf preist da in einer langen Ausführung die «himmlische Kraft» der sittlichen Ideen, aber er warnt alsbald davor, die Idee zu verabsolutieren und selbst zum Gott zu machen. Ideen sollen zum Himmel führen, «sie sollen aber eben nicht die Erde zum Himmel machen, wo bliebe da die

Sehnsucht nach dem Himmel?» Wir sollen «hier das Vollkommene nicht erwarten, dem Irdischen nichts Überirdisches zutrauen», sondern wissen, «daß das Unvollkommene gegründet sei im Willen Gottes ... Das getroste Arbeiten und Dulden hienieden in freudigem Vertrauen auf eine künftige Erfüllung ... heißt mit einem fremden Worte Resignation, mit einem heimischen Ergebung». Das Vorbild solcher Ergebung ist Christus; «in ihm wurde uns die Kraft der Ergebung klar ..., die in sich das Göttliche trägt und doch nicht in gebrechliche, vergängliche Formen es niederlegt, sondern in des Menschen Brust, wo aber der Same Tausende von Jahren braucht, bis er aufgeht in seiner Fülle». Der Mensch soll demnach seinen Willen nicht für allmächtig halten, sondern sich als unvollkommenen Teil sehen, weil Gott es so will und darum alles andre Selbsttäuschung ist. Christus als Vorbild der Resignation verzichtet darauf, Werte zu schaffen, die, weil einem persönlichen Willen entsprungen, vergänglich sind wie dieser, er lebt aus dem überpersönlichen Willen Gottes und rechnet deshalb mit den Zeiträumen, die der Verwirklichung von Gott gesetzt sind. Der subjektiv gewaltsame Wille zum Göttlichen, der nicht warten kann, ist vom Teufel. «Gott der Vater hat dem Menschen den Trieb nach dem Höheren, nach dem Himmel als eine Himmelsgabe beigegeben. Dieser Trieb ward eben vom Teufel mißbraucht; er butterte der Eva ein, sie solle nicht warten, was Gott wolle; ein Satz, und sie sei ihm gleich.» Warten kann der nicht, der aus sich selbst schöpft und darum alles selbst vollenden muß, sondern nur der Selbstvergessene, der, eingegangen in das höhere Gesetz, nur einen «Samen» legt und weiß, daß ihn das Gesetz selbst zur Reife bringt.

Bei Gotthelf folgt die Resignation aus der Erkenntnis, «daß das Unvollkommene gegründet sei im Willen Gottes». Auch der Romantiker kennt die Resignation, aber sie entspringt bei ihm nicht dem Willen Gottes, sondern dem verzweifelten Willen zum Glück, so beim jungen Tieck.

Gelegentlich wendet sich Gotthelf direkt gegen den Idealismus. «Wir gehören nicht zu den Narren, welche den Menschen annehmen als ... einen Tugendhelden von Natur, der rein tugendhaft sei aus innerm Trieb, und nicht bloß ohne Lohn, sondern auch ohne Zweck, indem er in allerhöchster Majestät selbst die Seligkeit verschmähe, zum Zeugnis, daß er ... tugendhaft sei um der Tugend willen ... Wir erkennen den Menschen als ein schwach Gebilde, dem hundertfältig unter die Arme gegriffen werden muß.» Für Gotthelf liegt das Sittliche nicht im Ausleben des sittlichen Willens, sondern in der Hingabe an das sittliche Müssen, die schwerer ist, als daß der bloße gute Wille sie leisten könnte; daß dem Menschen dabei durch die Aussicht auf die ewige Seligkeit nachgeholfen werden muß, ficht Gotthelf nicht an,

weil er nicht die sittliche Selbstvollendung des Handelnden im Auge hat, sondern die Erfüllung der objektiven sittlichen Notwendigkeit.

Wenn Gotthelf gegen die vom Idealismus angenommene sittliche Selbständigkeit des Menschen so gewichtige Vorbehalte macht, so geht er darin ganz von Fries ab, dessen Ethik auf dem Begriff der Selbständigkeit ruht und in jeder Beeinträchtigung der Spontaneität durch die Aussicht auf Belohnung nur etwas Entwürdigendes sehen kann. «Bieder, treu und fromm zu leben hat sein Lob, hat seinen Wert rein in sich selbst, braucht ihn nicht von Bezahlungen zu borgen. Es gelten dem geistigen Leben des Menschen Ideale der Ehre und Gerechtigkeit, Ideale der Schönheit des Lebens auch abgesehen von aller himmlischen Vergeltung.» Gegen diese Worte des Evagoras wendet Julius ein, der Mensch bedürfe aber der Stütze dieses Glaubens; Evagoras dagegen: «Freilich wer noch so roh ist, daß er Tugend und Schönheit des Lebens von der Arbeit, die auf Tagelohn unternommen wird, nicht unterscheiden kann, der muß sich die Sache ungefähr so vorstellen, wie du sagst ... Wie will sich aber in einer auf Belohnung hin unternommenen Tat die Kraft der Tugend bewähren?»

Anderseits geht Friesens Bemühen dahin, eben jene Frage philosophisch zu klären, die Gotthelf in dem Burkhalterbrief aufwirft: die Frage nach dem Verhältnis zwischen sittlicher Autonomie und religiöser Hingebung. Dies wird einer der Gründe sein, warum sich Gotthelf zu Fries so sehr hingezogen fühlt. Fries trennt zwischen den beiden Haltungen sehr scharf, darum kommt er für die sittliche Selbständigkeit zu Formulierungen, die Gotthelf als irreligiös erscheinen müssen. Aber innerhalb der religiösen Grenzen schlägt Gotthelf selbst die menschliche Tatkraft sehr hoch an, und dies verbindet ihn wiederum mit Fries in der Verachtung einer tatenlosen Gefühlsreligiosität. Sätze wie die folgenden aus «Julius und Evagoras» lassen unmittelbar erkennen, was den Tat- und Kampfmenschen Gotthelf in diesem Roman ansprechen mußte. «Die höchste Ausbildung der Gefühle gilt nichts, wenn sie sich nicht im tätigen Leben zeigt.» «Allerdings lobe ich dir die Friedfertigkeit, die der Gerechtigkeit dient, aber ich lobe dir eben so sehr die Kampfeslust, die der Ehre dient ... Tapferes Selbstvertrauen ist allein des Menschen sittliches Lebensprinzip!» «Ich meine, hier gilts den Leuten nur immer, immer wieder ins Ohr zu schreien, ohne Aufhören. Sie müssen's endlich doch vernehmen.» «Was hilft mir für die Tat hoher Sinn der Gerechtigkeit im Busen, alle Glut der Liebe und Freundschaft im Herzen, wenn ich von Roheit und Niederträchtigkeit umgeben lebe. Diese Umgebung kann ich ja doch nur durch Gewalt bändigen.» Aber gerade solche Worte wie das letzte gehen wieder über das für Gotthelf Annehmbare hinaus; für ihn gibt es, jedenfalls

in seiner Reifezeit, jene «Passivität», jene positive Resignation, wie sie der Pfarrer von Gytiwyl zur Schau trägt.

Überdies ist das Religiöse selber bei Fries ausschließlich romantisch als Ahnung gefaßt, also in einer Gestalt, die bei Gotthelf nur einen Teil des Religiösen ausmacht; Fries: «So ist der tiefste Gedanke der Wahrheit in unserm Geiste der Glaube an die ewige Liebe, welche die Welt erschaffen hat. Diesen Glauben aber erkennen im Leben die Gefühle der Ahndung an»; «Religion ist das Leben in der Ahndung, also der lebendig gewordene Glaube.» Fries in der Nachfolge Schleiermachers wendet sich gegen die Festlegung der Glaubensinhalte, Gotthelf anerkennt in der Reifezeit die biblische Norm, wenn auch nicht den starren Dogmatismus, durchaus und läßt nur innerhalb ihrer Grenzen dem Einzelnen die Freiheit der Ahnung.

«Durch sich selbst alleine steht niemand, höchstens nur auf Augenblicke», sagt Gotthelf, darum muß dem Menschen geholfen werden, er braucht eine Stütze, an der er sich emporwinden kann: die Eltern, die Ideen, letztlich aber, gerade damit die Ideen nicht subjektiv übersteigert werden, immer Gott oder Christus. Weil der Mensch für Gotthelf nicht so selbständig ist wie die Romantik es will, gilt für ihn die Erziehung so viel. Der Mensch ist von Natur ein Tier und hat die Bestimmung, zum Engel zu werden; ohne die Erziehung bliebe er ein Tier, obschon das Bessere in ihm angelegt ist. Bei Schleiermacher heißt es: «Ehre die Eigentümlichkeit und die Willkür deiner Kinder», und Schlegel kann in der «Lucinde» einmal schreiben: «Über die Erziehung habe ich schon unsäglich viel gedacht, nämlich, wie wir unser Kind vor aller Erziehung sorgfältig bewahren wollen»; ihm gilt die Originalität mehr als das Gesetz.

Bewußtsein der Abhängigkeit kennzeichnet von dieser Seite das religiöse Erlebnis. Aber wiederum ist es Hybris, dies zum Fatalismus zu übersteigern, sei es in innern oder äußern Dingen. Wie bereits gezeigt, mißt Gotthelf dem Geiste eine bedeutende Macht über die Natur bei, im Denken erblickt er einen Schutz selbst gegen den Wahnsinn; so verurteilt er die Leute, die ihre Charakterfehler unter Hinweis auf Vererbung und Schicksal unbekämpft lassen; und in äußern Dingen wiederholt er immer den Satz, daß Gottes direkte Hilfe erst einsetze, wenn der Mensch getan habe, was in seiner Macht stehe. Die Abhängigkeit ist für Gotthelf nicht eine absolute und das Bewußtsein davon nicht ein Gefühl lustvoller Selbstaufgabe, sondern mit sachlicher Kühle sieht er auch hier das Sowohl-Alsauch, das dem subjektiv gestimmten Geiste wohl wünschbar, aber nicht zur Realität werden kann.

Muret beschuldigt Gotthelf der Subjektivität, weil er immer wieder den Rahmen der Erzählung in moralisierenden Abschweifungen durch-

breche oder seine Personen tendenziös gestalte und tendenziös reden lasse, wie etwa Jeremias im «Bauernspiegel» oder Peter Käser so oft jenseits aller Wahrscheinlichkeit im Sinne des Autors sprächen. Diese Feststellung ist an sich richtig, aber Muret geht von einem Gesichtspunkt aus, der für Gotthelf sekundär ist, nämlich dem der *künstlerischen* Objektivität. Schon Manuel bemerkt in «Bauernspiegel» und «Schulmeister» den genannten Mangel, fährt dann aber sehr richtig weiter: «Dieser künstlerische (und *nur* künstlerische) Mangel läßt sich bei einer solchen autobiographischen Form ... nicht leicht vermeiden. Der Schriftsteller, der diese Form bloß als Einkleidung benutzt ..., wird öfter ... über dem ihm weitaus wichtigeren Zweck das künstlerische Mittel vergessen.» Gewiß wird Gotthelf in seinen Werken auf Schritt und Tritt hörbar, aber im allgemeinen ist es nicht seine Individualität, die man vernimmt, sondern seine Idee, und das ist ein Unterschied. Muret widerspricht sich selbst, wenn er einmal sagt: «L'auteur s'est peint ... lui-même», und ein andermal: «Ce n'est pas l'habitude de Gotthelf de se raconter dans ses oeuvres.» «Le public en eut décidément assez du subjectivisme rationaliste, romantique ou ‚jeune-allemand'», darauf habe Gotthelfs Erfolg beruht, sagt Muret, aber er kann die Objektivität nur als die eine Hälfte Gotthelfs sehen und muß daneben die «subjektive», tendenziöse Hälfte statuieren, die er «Bitzius» nennt, während doch das Wesentliche durchaus in der Objektivität aufgeht, sobald man darunter nicht die künstlerische, sondern die zugleich ideale und realistische versteht. Subjektiv wäre Gotthelf, wenn er in den Ich-Romanen sein Ich darstellen wollte; aber Muret sagt mit Bezug auf den «Bauernspiegel» selbst: Goethe im «Werther», Jean Paul im «Titan», Mörike im «Maler Nolten», Keller im «Grünen Heinrich», «ceux-là veulent s'éclairer eux-mêmes sur leur propre moi; lui veut éclairer les autres sur eux-mêmes.» Muret unterscheidet bei Gotthelf eine «klassische» Schaffensperiode und spricht ihr gegenüber den tendenziöseren Früh- und Spätwerken eine besondere Objektivität zu. «L'époque des nouvelles historiques coïncide avec la période où le talent de Gotthelf atteint sa plus grande objectivité: c'est celle de la composition des oeuvres classiques, du premier Uli, de l'Argent et l'Ame, du Songe et du Manifeste.» Genauer wird man sagen müssen, daß hier der Wille zur Objektivität in besonderem Maße das Kunstwerk ergreift, während er früher mehr im Sozialen, später mehr im Politischen sichtbar wird. Dann wird es klar, warum hier so heterogene Dinge wie «Uli der Knecht» und der «Silvestertraum» nebeneinanderstehen. Wirklich hat auch der «Silvestertraum» eine gewisse künstlerische Geschlossenheit, die den Frühwerken abgeht. Aber es ist, als ob mit dem Anwachsen der künstlerischen Objektivität die realistische abnehme; dem menschlichen Ursprung nach ist

der «Silvestertraum» wohl das subjektivste aller Werke Gotthelfs. «Das Bild der Landschaft, den Abend habe ich wirklich eingesogen am Silvesterabend 1827 und zwar auf der Jagd ... Eine eigene Wehmut, die oft gerade im Frühling über mich kömmt, gibt das Ganze.» Dieses lyrisch-sentimentale Gebilde steht nicht allein, vielmehr enthält gerade auch «Uli der Knecht» Partien, wo der Wille zum Kunstwerk den Willen zur realistischen Objektivität gleichsam verschlingt und eine unbegreiflich gekünstelte Sentimentalität auftritt, so vor allem in Kapitel 25. Und Ähnliches gilt für die historischen Novellen. Sie sind als Kunstwerke geschlossener als die tendenziösen Romane, als Kunstwerke sind sie, wenn man will, objektiver, aber dem Gehalt nach gehen sie mehr als jene vom Subjekt aus, weshalb denn auch die tiefenpsychologische Forschung sich gerade ihnen mit besonderem Erfolg zugewendet hat. Im übrigen ist nicht zu bestreiten, daß es bei Gotthelf auch rein subjektive Elemente gibt; so hat Muret recht, wenn er die Erzählweise des Tagebuchs von 1821 noch sehr subjektiv nennt, nur wird später zu zeigen sein, daß das Subjektive schon damals nicht das Wesentliche ist; und richtig ist auch, daß «l'oeuvre de Gotthelf renferme un nombre assez considérable d'anecdotes qui, tout en ayant un caractère objectif, n'en sont pas moins une addition subjective de l'auteur et se placent en marge du récit». Aber falsch ist es, den Humor am Anfang des «Anne Bäbi» mit subjektiver Ironie zu verwechseln; subjektive Ironie gibt es im «Kurt von Koppigen», am Anfang des «Anne Bäbi» aber ist es nicht das phantasierende Subjekt, das über dem Geschehen sichtbar werden will, sondern es gilt auch hier in erster Linie dasselbe, wie Muret es im Anfang des «Dursli» findet: «castigat ridendo mores»; nur daß hier das Lachen heiterer und versöhnlicher ist. Auch wenn Gotthelf für und gegen seine Personen Partei ergreift, tut er es nicht aus persönlicher Vorliebe oder Laune, sondern um das Urteil des Lesers zu bilden. Wenn ferner Muret in den Wandlungen, denen der allgemeine Charakter von Gotthelfs Schriftstellerei unterworfen war, ein subjektives Element erblickt, so urteilt auch hier Manuel richtiger: «Seine Kriegführung» (seine politische Parteinahme) «... war eine prinzipielle und keine launische, von subjektiven Sympathien und Antipathien diktierte ... Sein Charakter blieb sich im Leben ganz gleich, und die Bewegungen der Zeit, so tief sie ihn auch berührten, brachten ihn nie aus dem Gleichgewicht. Seine Schriften aber, die sich stets auf die lebendige Gegenwart bezogen, müssen allerdings nach der Zeit, in welcher sie entstanden, beurteilt und aus derselben erklärt werden». Die Größe von Gotthelfs Epik bringt Manuel mit seiner religiösen Grundhaltung in Zusammenhang und sieht ihr Wesen darin, daß hier «das Subjektive untergeht».

Das Übersinnliche

An der Beziehung zum Übersinnlichen, deren Charakter bei Gotthelf bereits angedeutet worden ist, pflegen sich die Geister besonders klar zu scheiden. Wohl die bedeutendste lehrhafte Partie in Gotthelfs Dichtung hat diese Frage zum Gegenstand: das Gespräch zwischen dem alten Pfarrer von Gutmütigen und dem jungen Arzt Rudi im zweiten Teil des «Anne Bäbi».

«Mit der Wissenschaft», sagt da der Pfarrer, «ist es ganz anders gegangen, als man es sich gedacht hat, sie gerade ists, die ihre Spitzen den alten Aufklärern, welche wähnten, es bald so weit zu bringen, daß alles klar am Tage liege ..., entgegengekehrt hat. Die Wissenschaft ist bis an den dunkeln Schlund gelangt, in welcher keine Leuchte leuchten will, wo aber doch die Hauptsache liegt, oder mit andern Worten: sie ist da angelangt, wo der Weg aus der Sonnseite der Natur sich umbiegt und an die Schattseite führt, aus dem Erklärbaren, durch die Sinne Wahrnehmbaren in die Tiefen des Naturgeheimnisses. Immer lebendiger drängt sich als Ergebnis aller Forschung das Bewußtsein auf, daß durch das Sichtbare ein geheimes Unsichtbares sich ziehe, ein wunderbares Band die Menschen unter sich verknüpfe, auf unerklärliche Weise mit der Natur nicht nur sie in Verbindung bringe, sondern auch mit einer höhern Welt, daß zwischen den Gestaltungen der Materie und den Äußerungen aller Kräfte gegenseitige Einflüsse und Wirkungen stattfinden, von denen die Sinne nichts wahrnehmen, die man weder unter das anatomische Messer noch in den Schmelztiegeln der Chemie zersetzen kann. Und daneben hat manches, das als alter Aberglaube galt, durch neue Erfahrung sich bestätigt, so manche alte Bauernregel, so manches Sprüchlein über den Einfluß des Mondes oder die Stellung der Erde zur Sonne. Der Magnetismus ragt wie ein Zauberberg in eure Wissenschaft hinein, und um ihn reihen sich aufs neue Geistererscheinungen, Besessene und solche, welche das zweite Gesicht besitzen. Die Wahrsagerei wird wieder einträglich und die Menge gläubig; aus dem leichtfertig gewordenen Protestantismus flüchten die Menschen sich in die dunkeln Hallen katholischer Münster. Und wie schon gesagt, kommt ihr Ärzte immer mehr zum Bewußtsein, daß Wissen und Können nicht eins ist ... und daß ihr euch ... immer mehr nach solchen Mitteln ... umseht, welche den krankhaften Zustand günstig umstimmen auf bestimmte günstige Weise, deren Wirkung auf einem unmittelbaren Naturverhältnis zum kranken Körper beruht, welches aber nicht weiter erklärlich zu sein braucht.»

Das moderne Gedankengut, das Gotthelf hier aufführt, ist Punkt für Punkt romantisch. Den Ausdruck «Schattseite» gebraucht er in Anlehnung an den Titel von Schuberts verbreitetstem Werk, den «An-

sichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft», ohne daß man doch daraus schließen dürfte, er habe das Werk selbst gekannt; das Wort war seit Schubert Gemeinbesitz und wurde auch sonst abgewandelt, etwa von Kerner im Titel der Schrift «Eine Erscheinung aus dem Nachtgebiete der Natur». – Der Ausdruck «Band» für die Verbindung zwischen den Wesen geht vielleicht in letzter Linie zurück auf Schellings «Weltseele», wo das Wort als wichtiger Terminus, freilich in besonderm Sinne, gebraucht ist; Carus redet von dem «Band des Unbewußten ..., durch welches die Welt zusammengehalten ist», Hoffmann in ganz ähnlichen Worten wie Gotthelf von der Erkenntnis «jenes geheimnisvollen Bandes, das Geist und Körper verknüpft und auf diese Weise unser Sein bedingt». Gotthelf kannte Schellings «Weltseele» kaum; denn daß er einmal die Liebe die «eigentliche Weltseele» nennt, spricht nur dafür, daß ihm der Titel des Buches geläufig war. – Doch das sind Einzelheiten. Nicht nur mit der Natur, sondern auch mit einer höhern Welt ist der Mensch innerlich verbunden, sagt Gotthelf. Dies ist einer der allgemeinsten Gedanken der Romantik. So sagt z. B. Kerner, «daß vermöge dieses innern Lebens der Mensch in einer alten ewigen Verbindung mit der Natur steht ... Aber diese innere geheime Naturverbindung wirst du zugleich auch als dasjenige fühlen, was den Geist des Menschen noch an andere Welten fesselt». Carus sieht diese Gemeinschaft in dem verbindenden Element des Unbewußten gegeben: die Seele ist «allem andern göttlichen Unbewußten der Welt ... innigst verwandt und gleichartig». Auch in Zschokkes «Selbstschau», die bedeutsamerweise unmittelbar vor dem zweiten Teil des «Anne Bäbi» erschienen ist, wird die übersinnliche Wirkung der Einzelwesen aufeinander als eine Teilerscheinung der Allverbundenheit gesehen: «Es muß ein Erregen und Erregtwerden der Einzelseelen gegenseitig möglich sein, vermittelst der das All durchfließenden Weltseele», wie er sich im Anschluß an Schelling ausdrückt. Von diesen gegenseitigen Einwirkungen redet Gotthelf sehr unklar: «daß zwischen den Gestaltungen der Materie und den Äußerungen aller Kräfte gegenseitige Einflüsse und Wirkungen stattfinden»; im rein Gedanklichen ist er fast immer unpräzis, weil ihm der bloße Gedanke nichts bedeutet. Aber was er meint, ist deutlich; Carus sagt es so: «Jede schärfere Erkenntnis überzeugt uns von dem schlechterdings unlösbaren Vereintsein aller Dinge und aller ihrer Kräfte untereinander ... Dies Ineinandergreifen, diese durchgreifende Wechselwirkung von allem» stellt sich dar als Sympathie und Antipathie. Carus führt als Beispiel die Vorahnungen von Tieren an; so nannte schon Schelling in der «Weltseele» die Vorahnungen der Tiere bei Naturkatastrophen eine «Erfahrung, die man nicht erklären kann, ohne eine allgemeine Kontinuität aller Naturursachen und ein gemeinschaftliches Medium anzunehmen, durch

welches allein alle Kräfte der Natur auf das sensible Wesen wirken»; und Tiere mit sympathetischen Eigenschaften werden wir auch bei Gotthelf finden. – Alter Aberglaube hat sich bestätigt, heißt es bei Gotthelf ferner. Immer wieder hat die Romantik darauf hingewiesen, daß ihre Erkenntnisse sich in der Ahnung des primitiven oder des frühen Menschen ankündigten. In einem Brief, den Kerner in der «Seherin von Prevorst» wiedergibt, steht: «Auffallend ist die Ähnlichkeit der Geistererscheinungen der Frau H. mit den Volkssagen und Spukgeschichten, welche man unter dem Volke so allgemein hören kann»; die Erscheinungen sind «eine Bestätigung jener Volkssagen ..., welche man als Irrwahn und Aberglauben zum voraus zu verwerfen sonst so geneigt war». Und Schelling bemerkt in der Vorrede zur «Weltseele», daß den Gedanken der Einheit zwischen organischer und anorganischer Natur «die älteste Philosophie (zu welcher, nachdem sie ihren Kreislauf vollendet hat, die unsrige allmählich zurückkehrt), nur in dichterischen Vorstellungen uns überliefert hat». – «Der Magnetismus ragt wie ein Zauberberg in eure Wissenschaft hinein»: dieser Satz Gotthelfs weist direkt auf Kerners Buch «Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere». Es ist ein Buch über Magnetismus, und der Ausdruck «hereinragen» wird darin fortwährend gebraucht und variiert. «Geistererscheinungen, Besessene und solche, welche das zweite Gesicht besitzen», diese Dinge kannte Gotthelf aller Wahrscheinlichkeit nach in erster Linie aus der «Seherin von Prevorst», wo es von dergleichen wimmelt; «Geschichten Besessener neuerer Zeit» schrieb Kerner außerdem. Im ganzen möchte man jedoch annehmen, daß Gotthelf die moderne Naturauffassung weniger durch eigene Lektüre kennen gelernt habe als durch den Gedankenaustausch mit dem befreundeten Berner Arzt Fueter. Immerhin konnte er ihr bei Zschokke begegnen. Vielleicht auch daß Fueter ihn auf medizinische Literatur hinwies; von der Sanitätskommission wurde ihm nur Tatsachenmaterial zur Verfügung gestellt.

Die Bedeutung der neuen Naturerkenntnisse für Gotthelf läßt sich indessen nur vom Zusammenhang des ganzen Gespräches her beurteilen. Am Anfang und am Ende wendet sich der Pfarrer gegen die Einseitigkeit. Am Anfang hat der Doktor sich dagegen verwahrt, daß ihm Geistliche von der Art des pharisäischen Vikars am Krankenbett ins Handwerk pfuschen, da entgegnet ihm der Pfarrer, er halte ihn «für ebenso einseitig als den Vikari ... Während er Platz haben will, um mit der Seele zu fechten ohne Rücksicht auf den Leib, hast du nur den Leib im Auge». «Die Bessern unter euch forschen freilich auch nach den Gründen der Erscheinungen, aber sie finden doch nur die im Fleische, in der sinnlichen Natur liegenden, die, welche aus dem

Grunde des Geistes stammen, die übersehen sie, darum werdet ihr so ungerecht, so einseitig». Und am Ende des Gesprächs sagt er: «Mit dir habe ich offen gesprochen, weil ... ich dich von der Einseitigkeit heilen möchte, welche so gerne den beschäftigten Arzt beschleicht, daß er alles um sich verachtet bis an sich selbst.» Auf eine Kritik verschiedener Arten von Einseitigkeit laufen nun die Reden des Pfarrers überhaupt hinaus. Nachdem er die rein medizinische Einstellung Rudis als «eine Art rohen Naturalismus» getadelt hat, kommt er zunächst auf dessen verstorbenen Vater zu sprechen und zeichnet in ihm das Bild eines einseitig auf den Verstand bauenden Aufklärers, eines Arztes, der das wissenschaftliche «System» zu seinem Evangelium gemacht und die «Männer des Glaubens» gehaßt und verachtet hat; «er war ein medizinischer Dogmatiker», der in seltsamer Verblendung sich über die Unzulänglichkeit seines Systems hinwegtäuschte. Die Qual im Leben jenes Arztes war «das Mißverhältnis zwischen Wissen und Können», das bedeutet zwischen der subjektiv gefaßten Idee und den Möglichkeiten ihrer Anwendung. Er ging an der Erkenntnis zugrunde, daß der Heilerfolg trotz allem unberechenbar bleibt. War der Vater der Typus des Aufklärers, so ist der Sohn, Rudi, gleichsam der Stürmer und Dränger. «Du hast auch ein System, nämlich alles für gering und unbedeutend zu achten, was du erlernt hast, und für die Hauptsache dich, deinen Blick, deinen Witz, das heißt die glückliche Zusammenstellung, dein Urteil, dein Geschick, den Geist, aber deinen Geist. Du machst dich selbst zu deinem Gotte, aber auch dein Gott ist ein ohnmächtiger Gott, und in der höchsten Not wirst du ihn missen.» Die Rede kommt denn auch auf das Genie: der Pfarrer zeigt, daß auch das Genie zu dem mächtigen Gute der Tradition jeweils nur wenig Neues dazutun kann. Vor allem aber hat das Volk zu einem so selbstherrlichen Arzt nicht das volle Zutrauen, sondern es will im Arzte das «Werkzeug» sehen, dessen Wirkung von einer höheren Hand ausgeht. Darin, meint der Pfarrer, hat das Volk grundsätzlich recht, deshalb muß die Seelsorge mit der ärztlichen Bemühung Hand in Hand gehen, aber auch der Arzt selbst muß sich in seinem Gehaben danach richten, sonst läuft das Volk verständlicherweise den Quacksalbern zu, die dieses höhere Bedürfnis der Patienten ausbeuten. «So ist es gegangen bis dahin, und so wird es immer ärger werden ..., wenn ihr Ärzte nicht achtet die Fingerzeige Gottes.» Und nun folgt jene zu Anfang zitierte Rede von der Entdeckung des Übersinnlichen in der Natur; der aufklärerischen und der genialischen Haltung ist damit die romantische gegenübergestellt; entscheidend ist aber, daß Gotthelf in diesen neuen Erkenntnissen «Fingerzeige Gottes» sieht, daß sie offenbar nur darum für ihn bedeutsam sind, weil sie über sich selbst hinausweisen. Eben dies sucht der Pfarrer dem Arzt am Beispiel des Para-

celsus, dieses Lieblings der Romantik, klarzumachen. Kaum hat er nämlich angetönt, daß das Volk im Arzt gleichsam einen Mittler sehen wolle, so fährt ihm Rudi dazwischen: «Seid Ihr noch im Aberglauben befangen, und wollt Ihr uns zu Marktschreiern machen, sollen wir den Theophrastus Bombastus Paracelsus nachahmen?» Darauf erzählt der Pfarrer von Paracelsus und kommt zu dem Ergebnis: «So, wie er es meint, meinte ich es nicht. Ich halte dafür, die Macht liege in Gottes Hand, er aber meinte, die Macht sei von Gott ausgeflossen in die Stoffe der Erde, und wer es verstehe, könne dieser Mächte sich bemächtigen, sie anwenden nach seinem Willen ... und somit unabhängig von Gott Herr des Lebens und des Wissens werden.» Die Magie, die zusammen mit der neuen Naturansicht ja tatsächlich wieder auflebte, ist für Gotthelf böse, weil sie den Menschen erhebt, anstatt ihn zu demütigen vor dem göttlichen Gesetz; und sie ist eine Illusion: Paracelsus starb früh trotz seinem Lebenselixir. In Paracelsus führt der Pfarrer also nach dem Aufklärer und dem Genialen einen dritten Typus vor, in dem sich eine bestimmte Idee ins Subjektive verbildet. Bezeichnenderweise kommt von allen dreien Rudis Vater am besten weg, weil er am wenigsten von sich selbst ausging, sondern immerhin genug Objektivität hatte, das Heil in einem von ihm unabhängigen «System» zu suchen. Ein vierter Typus sind die Quacksalber, «die ... eigentlich Lästerer und Betrüger sind, und zwar darum, weil sie das, was Gott in der Menschen eigene Kräfte gelegt, Wissen und Kunst, welche allerdings auch notwendig sind, nicht nur nicht haben, sondern auch nicht suchen». «Wir sind weit davon entfernt, den Wert des Wissens nicht zu schätzen, aber sein Überschätzen mögen wir nicht leiden», heißt es in der «Käthi» ganz analog. Die Quacksalber überschätzen nun die andere Seite, die Abhängigkeit vom Übersinnlichen, und werden dadurch zu bequemen Fatalisten. «Glücklich Heilen hat niemand in seiner Macht; wohl dem, der nur treu ist»; dies Letztere vergessen die Wunderdoktoren. Der Pfarrer bewährt seine eigene objektive Auffassungskraft im Laufe des Gespräches immer wieder in treffenden Urteilen über den vorliegenden Krankheitsfall, die Geistesverwirrung Anne Bäbis, so daß auch der Fachmann sich geschlagen geben muß. Das Grundthema der ganzen Unterredung ist gegen Ende noch einmal sehr klar herausgestellt, vorerst in einer Parabel, die erinnert an Hebels Geschichte «Wo nichts ist, kommt nichts hin. Was nicht ist, kann werden». Rudi hat sich darüber erbittert, daß man darauf angewiesen sei, in der menschlichen «Saunatur» das Böse zur Verwirklichung des Guten heranzuziehen. Der Pfarrer zeigt ihm, daß solche Erbitterung aus dem Hochmut komme, und ihr Ende sei «Weltschmerz, die allerneuste Krankheit»; was Gotthelf anderwärts Zerrissenheit nennt. Dann erzählt er von drei Brüdern, die drei schlechte

Höfe erben; der erste vergißt vor lauter Stolz, den Hof zu bearbeiten; dem zweiten ist der seine zu schlecht, er verschleudert ihn und bereut es; der dritte sieht wohl, wie schlecht der Hof ist, tut aber sein Möglichstes und bringt ihn hoch. «Falle nicht in den Fehler der meisten, die ihr Erbteil entweder überschätzen oder zu gering schätzen»: sei sachlich. Und weiter redet er davon, «daß ihr Ärzte sooft in den Fehler fallet, von eurer Natur und Eigentümlichkeit aus die Zustände aller andern Menschen zu beurteilen und zu berechnen ... Nun hat jedes Menschen Auge seine eigentümliche Färbung ... Dieser Färbung unterliegt auch der Arzt ..., er sieht die Dinge eigentümlich an und nicht immer gleich, oft klarer, oft ganz nach eigentümlicher Stimmung ... Die Beurteilung des Zustandes eines Menschen rein nach dessen innerer und äußerer Eigentümlichkeit ohne Einmischung unserer Neigung oder Abneigung, unserer Vorurteile oder vorgefaßten Meinung (unserer eigenen Subjektivität) ist eine Sache, die ins Gebiet der Unmöglichkeit gehört, wo mit der größten Anstrengung nur eine Annäherung möglich ist. Für Arzt und Pfarrer ists daher von der größten Bedeutung, dieses nie aus den Augen zu lassen; wer das nicht tut, macht sich zum Papst, und das ist eben lätz und sehr gefährlich». Die Überwindung der Subjektivität, die Gotthelf hier selbst mit Namen nennt, ist das Ideal; es muß angestrebt, aber gerade um der Objektivität willen als letztlich unerreichbar erkannt werden.

Nur von hier aus ist jene Stelle über die neuere Naturauffassung richtig zu verstehen. Es geht Gotthelf um Wahrheit. «Wer aus der Wahrheit ist, der erkennet die Wahrheit. Diese Wahrheit wäre der Schlüssel zu manchem Rätsel, wenn man ihn nur beachten wollte.» Die höchste Wahrheit ist für ihn Gott, die Hingabe an das Übersinnliche in der Natur nur ein Weg zur Demut vor Gott. Und zwar nicht so, daß diese Erkenntnisse sein Bild von Gott irgendwie verwandeln, sie sind lediglich eine Offenbarung des biblischen Gottes neben andern.

In seiner Beurteilung der ärztlichen Wissenschaft steht Gotthelf vielleicht unter dem Einfluß Zschokkes, der in seiner «Selbstschau» über die Medizin schreibt: «Eine ungewisse Kunst wird diese wohl immerdar bleiben, weil sie auf Erfahrungen beruht, deren Wiederanwendung und Ergebnis ... fast überall anders bedingt ist. Und wie genau schon unsre Kenntnis ... der ... Gliedmaßen des Menschenleibes sein mag ...: wir erblicken doch nur das tote Stoffische, nicht das, dessen Träger es ist; nicht das geheimnisvolle Spiel der bewegenden Kräfte ... Daher sind alle bisherigen Unternehmen, die Heilkunde nach Grundsätzen zu ordnen und zu betreiben, eitel geblieben, wie hoch sie schon eine Zeitlang gepriesen werden mochten. Auch die Wissenschaften haben ihre Tage der Mode ... Auch die seelischen Bewegungen, die Rückwirkungen der Gefühle auf den Leibesbau, können

für das Leben eine Quelle seiner Einheitsstörungen werden.» «Die Heilkunde nach Grundsätzen ordnen»: das ist jenes Bilden von «Systemen», das auch Gotthelf so fragwürdig erscheint.

Es hat seine Bedeutung, daß Gotthelf die neuen Naturerkenntnisse gerade in ihrer Anwendung auf den ärztlichen Beruf zur Sprache bringt. Unter allen Romantikern sind die romantischen Ärzte mit Gotthelf am meisten verwandt, vielleicht weil der Arzt durch den fortwährenden Kontakt mit der Wirklichkeit notwendig zu einer Objektivität gelangt, die ihn dem Realisten Gotthelf angleicht. Aber auch in der sittlich-religiösen Auffassung des Arztberufes stimmt Gotthelf mit romantischen Ärzten überein. Kerner: «Der magnetische Arzt sei wie van Helmonts Arzt. ‚Der von Gott erwählte Arzt, sagt van Helmont, ... wird Gott die Ehre lassen ... Mitleiden wird sein Führer sein ... Er wird die Gnade Gottes anrufen, und Gewinnsucht wird ihn nicht bemeistern ...'» Carus: «Nur der reinen, freien Seele, nicht der befangnen oder lasterhaften, tritt die Erkenntnis der großen Gesetzmäßigkeit der Welt entgegen.» Gotthelf sieht den Arzt als einen «Mittler» zwischen Gott und Menschen, als ein «Werkzeug», und eben diese priesterliche Haltung, diese Verbindung zwischen Religion und Wissenschaft ist es auch, was die romantischen Ärzte erstreben: Windischmann, Ringseis, Carus. Und doch liegt da das Magische immer noch sehr nahe. Die Besinnung auf das Wesen des ärztlichen Berufes geht hier letztlich aus von den neuen Perspektiven, die sich im Magnetismus aufgetan haben, und zur Selbstbescheidung werden diese Ärzte geführt durch die Erkenntnis der Gefahr, die in ihrer magnetischen Macht liegt. «Krankheiten», sagt Carus, «heilt nicht der Mensch mittels seines bewußten Geistes, sondern das Göttliche, Unbewußte im Menschen.» Carus wendet sich also wie Gotthelf von der aufklärerischen Wissenschaft ab, er sucht die Heilkraft wohl in etwas Göttlichem, das aber doch wieder im Menschen liegt.

Dies ist von dem romantischen Grundgedanken der Einheit her nicht anders möglich; die romantische Naturauffassung ist nur eine von vielen Brechungen dieses Gedankens, der die Romantik so sehr beherrscht, daß Kluckhohn das «Streben nach Synthese» als das Grundstreben romantischen Lebensgefühls fassen will. Carus sagt, daß «das Weltall überhaupt nur als ein organisches und einiges Ganzes gedacht werden kann, in welchem Ferne und Nähe, und Zukunft und Vergangenheit stets als innigst und wechselseitig durcheinander bedingt angesehen werden müssen»; für ihn ist das Verbindende «jenes Band des Unbewußten ..., durch welches die Welt zusammengehalten ist». Troxler will jede Art von Dualismus durch den Begriff des Lebens überwinden: «Das Leben ... ist die auch für die Philosophie nicht weiter zerlegbare Einheit, weil es die Ureinheit ist, die alles aus sich

hervorruft.» Auch Zschokke ist hier Romantiker: «Die Natur bezeugt, der Geist weiß in sich urnotwendig, daß im unendlichen, ewigen Wesensall keine Zusammenhangslosigkeit, kein Zwiespalt walten könne, sondern nur Einheit in allem, und alles in einem.» Nicht als ob die Romantik keinen Dualismus kennte; aber sie leidet unter ihm, sucht ihn zu überwinden und liebt darum jene Bereiche, wo er aufgehoben scheint, den magnetischen Zustand wie Kerner, den Traum wie Schubert. Die Welt Gotthelfs ist dagegen christlich dualistisch, wie Doris Schmidt nachweist; die Situation des Menschen innerhalb dieses Dualismus ist ihm selbstverständlich; Gotthelfs Leben ist nicht Sehnsucht, sondern in jeder Beziehung Kampf, und Kampf heißt zunächst volle Bejahung der dualistischen Situation; die Zeit vor dem Sündenfall und die eschatologische Vollendung, die in Schuberts Naturmystizismus eine so große Rolle spielen, nehmen in Gotthelfs Theologie einen geringen Raum ein.

In der Dichtung ist der Gedanke der Natureinheit besonders wirksam bei Hoffmann und namentlich besonders gut sichtbar, weil das Gedankliche bei Hoffmann gegenüber dem Dichterischen überhaupt stark hervortritt und dadurch bereits eine Auflösung der romantischen Welt anzeigt. Etwa das Märchen vom «Goldnen Topf» geht von diesem Gedanken aus. «Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie ... Sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen.» Poesie ist für Hoffmann die Erkenntnis dieses Einklangs.

Auch bei Hoffmann kommt die selbstverständliche Auswirkung der neuen Naturansicht auf die Heilkunst immer wieder zur Sprache. Der Angelpunkt ist «das psychische Prinzip, welches oft sogar körperliche Krankheiten hervorzubringen und wieder zu heilen vermag». Darum «muß der Arzt immer bei der Denkkraft, bei dem Geist anfangen und den Leib nur als Vasallen des Geistes betrachten, der sich fügen muß, sobald der Gebieter es will». «Wer vermag das leibliche Wohl so scharf zu trennen von dem geistigen? Der Arzt ist der zweite Beichtvater, in die Tiefe des psychischen Seins müssen ihm Blicke vergönnt werden, wenn er nicht jeden Augenblick Gefahr laufen will zu fehlen.» Nun heißt es zwar auch im «Anne Bäbi», wie die Seele überall im Leibe vorhanden sei, «so verschwimmen geistliche und leibliche Zustände ineinander. Mit all deinem Wissen vermagst du mir die Marchen nicht zu ziehen zwischen beiden». Aber die Folgerung bei Gotthelf ist nicht die, daß dem Arzt damit gleichsam eine neue Handhabe gegeben sei zur Einwirkung auf den Körper, sondern im Gegenteil soll das Unergründliche dieser Zusammenhänge den Arzt zur Demut stimmen: «Du mit all deiner Kunst hast keine einzige Heilung in deiner Gewalt.» Neben dem Geistlichen, der der eigentliche «Beichtvater» bleiben soll,

hat freilich auch der Arzt dem seelischen Bedürfnis des Patienten Rechnung zu tragen; aber nicht so sehr um die Krankheit von der Seele her zu verstehen und zu behandeln, vielmehr läuft alles auf ein ganz bestimmtes seelisches Bedürfnis hinaus, nämlich dem Arzte zu vertrauen; die Demut soll den Arzt vertrauenswürdig machen.

Auch bei Hoffmann ergibt sich aus der Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen Seele und Leib der Magnetismus. Die Werke Hoffmanns sind voll von Magnetismus und Sympathie und von Erörterungen über diese Gegenstände; besonders viel Theorie enthalten etwa «Der Magnetiseur», «Das öde Haus» und der Anfang des zweiten Teils der «Serapions-Brüder».

Sympathie ist das Thema eines ganzen Gotthelfschen Kleinwerkes, des «Erdbeeri Mareili». Nicht nur daß Mareili mit der Natur in besonders innigem Kontakt lebt, es bringt auch in seine Beziehungen zu den Menschen «eine Art System und zwar nach Sympathie und Antipathie». Sympathie verbindet es mit dem Fräulein, dem es dient, und bewußt läßt Gotthelf diese Sympathie ins Magnetische spielen. «Auch das Fräulein blieb bei seiner Teilnahme und Freundlichkeit ... Es war ein seltsam Etwas, welches dasselbe an Mareili fesselte»; das Fräulein seinerseits übt eine ähnliche Wirkung auf Mareili: Mareili «fühlte die magnetische Kraft in den dunkeln Augen, die ihm das Herz bewegten». Magnetische Wirkung der Augen, die bei Hoffmann so häufig ist, kennt Gotthelf auch sonst. Im «Knaben des Tell» wohnt Geßler einem Gottesdienst bei; «mit wildem Blick musterte er die Menge, da begegnete ihm in der Kirche düsterm Hintergrunde ein flammend Augenpaar, die Blicke brannten versengend zusammen, daß bis in die Herzen hinunterströmte die heiße Glut. Geßler kannte die Augen, oben auf den kühlen Clariden hatten sie ihn gebrannt, und der Brand war nicht verglommen; jetzt flammte er neu empor»: es sind die Augen des Tell. Auch in der «Schwarzen Spinne» hebt Gotthelf an dem Untier die grausige Wirkung der glotzenden Augen hervor, wie denn überhaupt der Bann, der von der Spinne auf die Menschen fällt, einer magnetischen Bezauberung nicht ganz unähnlich ist; aber das hat mit Hoffmann nichts mehr zu tun; die schwarze Spinne verkörpert ein Urgrauen, vor dem das Hoffmannsche Gruseln harmlos wird. Mehr spielerisch redet Gotthelf einmal im «Schulmeister». «Es ist kurios, wie der Brautstand eine Zeit der Sympathie ist, oder, wie Gelehrte sagen würden, wie zwei Brautleute in einer Art magnetischem Rapport zusammen stehen; was das eine fühlt, fühlt auch das andere, die gleichen Gedanken steigen zu gleicher Zeit auf, die gleichen Bedürfnisse wandeln sie zu gleicher Zeit an.» «Wie Gelehrte sagen würden»: es ist Peter Käser, der schreibt, darum findet Gotthelf gleichsam eine Entschuldigung für die Fachausdrücke notwendig; in der gebildeten

Welt war der Magnetismus längst allbekannt. Wie er es mit allem Gelehrten so gern tut, so zieht Gotthelf auch dieses Thema ins Komische. Doktor Dorbach sitzt in einem Wirtshaus; eine Stubenmagd sitzt in der Nähe; «sie schien mit ihm in sonderbarem, magnetischem Rapporte zu stehen. Als er einschlief, schlief auch sie ein» usw.

Auch Hoffmann sieht die Problematik des Magnetismus. Seiner Erzählung «Der Magnetiseur» liegt dieselbe Frage zugrunde, die Gotthelf am Beispiel des Paracelsus aufrollt: die Frage der Magie. Albano tut den gefährlichen Schritt über die Erkenntnis hinaus zur Magie und sucht auch Theobald zu diesem Schritt zu bewegen. «Sei ... überzeugt, daß ich Dein kontemplatives Leben und Deine Bemühungen, durch immer geschärfteres Anschauen in die Geheimnisse der Natur einzudringen, achte, aber statt Dich an dem Glanz des diamantnen Schlüssels in stiller untätiger Betrachtung zu erfreuen, ergreife ihn keck und kühn und öffne die geheimnisvolle Pforte, vor der Du sonst stehen bleiben wirst in Ewigkeit.» «Das Streben nach jener Herrschaft» (über das geistige Prinzip) «ist das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit». Die Magie zwar ist also bei Hoffmann wie bei Gotthelf als ein Böses gesehen, aber der Gedanke der Einheit an sich ist bei Hoffmann ein oberstes Prinzip, während er für Gotthelf innerhalb seines christlichen Weltbildes nur eine Anschauungsweise darstellt, die, aus der Romantik übernommen, dazu dienen kann, den Menschen aus seiner rationalistischen Selbstüberhebung zur Demut vor dem Göttlichen zu führen. Nur im «Erdbeeri Mareili» hat dieser Gedanke wirklich dichterische Gestaltung gefunden, und zwar fast überbewußt. «Mareili lebte ein seltsam Leben, bald im Himmel, bald auf Erden, beide waren eins und eng verflochten ineinander.» Daß Gotthelf aber auch im «Erdbeeri Mareili» darüber hinausgeht, wird unten zu zeigen sein.

Die romantische Naturauffassung, wie sie Hoffmann vertritt, ist nur eine Erscheinungsform des Wissens um die Tiefen der Seele, und dieser Blick in die Abgründe des Innern ist es denn auch, der die Dichtung Hoffmanns am allgemeinsten charakterisiert. Gerade der Zustand der tiefsten Versunkenheit ins Innere, der Wahnsinn, zieht ihn an, weil dessen Beobachtung vielleicht über das Naturgeheimnis Aufschluß gibt. «Immer glaubt' ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe», so sagt Cyprian mit Bezug auf den wahnsinnigen Einsiedler Serapion.

Auch Gotthelf hat das Interesse für den Wahnsinn. «Da innen, da ists wunderlich, und in des Gehirnes Klüfte drang noch keine menschliche Wissenschaft, da innen ist es dunkel, da innen liegen die heiligen Rätsel des Menschen», sagt einer jener vortrefflichen Gott-

helfschen Ärzte, wo von Schwermut die Rede ist. Die Schwermut und den aus Schwermut entstandenen Wahnsinn bringt Gotthelf mit einem tiefen Interesse für die Abgründe des Seelenlebens immer wieder zur Sprache. Es scheint nicht zufällig, daß ihm bei einer Hamburger Hamlet-Aufführung gerade Ophelia den tiefsten Eindruck machte. In den «Fünf Mädchen» hat er selber eine Wahnsinnige fast allzu schauerlich und wahrhaft rührend dargestellt, später im «Anne Bäbi». Im «Harzer Hans» spricht sich sein ärztliches Interesse für den Zustand eines schwermütigen Menschen direkt aus. Gotthelf weiß, daß er hier tiefer blickt als andre: «Von Irreden haben die Menschen keinen Begriff, kennen zumeist nur einen Grund derselben, das böse Gewissen.» Andere Stellen sind in Hinsicht auf Gotthelfs persönliches Verhältnis zur Welt des Wahnsinns von einer geradezu befremdenden Deutlichkeit. «Wer hat nicht die Macht eines Gedankens erfahren, und wie er ihm untertan wurde Tag und Nacht, vielleicht jahrelang?» «Wer mit Menschen mit Bewußtsein umgeht ..., der fühlt sich so oft von unheimlichem Grauen geschüttelt und möchte beben für die eigene Seele, wenn er nicht wüßte, daß Beben nichts hilft», sondern nur Gott. Zwar «je mehr ein Mensch denkt ..., desto mehr gelangt er zu einer gewissen Freiheit, zu einer gewissen Macht über die Gedanken ... Doch nur, solange der Herr es will». Die Schwermütigen «vermögen sich ihrer Krankheit nichts, die kömmt und geht nach dem Willen von oben». Es ist innerlich bedingt, daß gerade im «Anne Bäbi», wo die romantische Wissenschaft zur Sprache kommt, auch das Bild des Wahnsinns erscheint; aber der Wahnsinn ist, wie bereits gesagt, für Gotthelf etwas durchaus Negatives; der Blick in diesen Abgrund ist, ähnlich wie die Ahnung des Naturgeheimnisses, für ihn nur sinnvoll als ein Weg zur Vertiefung des Glaubens an die objektive Macht Gottes, die vor dem Versinken retten kann.

Man erstaunt, wenn man Stellen wie die genannten liest, die so unmißverständlich von der Existenz des Dämonischen in Gotthelf reden, und demgegenüber findet, wie selten es in seiner Dichtung unverhüllt Gestalt gewinnt. Dies ist nur aus dem Wesen von Gotthelfs Dichtung selbst zu verstehen. Wenn Leidenschaft ein Grundzug von Gotthelfs Wesen ist, so ist doch das Wesen seiner Dichtung Wille, Wille zur Überwindung des Dämonischen, und er nähert sich damit, so sonderbar es scheint, zusammen mit Stifter und Grillparzer dem, was man heute unter Klassik versteht; zugleich tritt er dadurch in tiefsten Gegensatz zur Auerbachschen Poesie der Harmlosigkeit, der eben jenes Entscheidende fehlt: die Spannung.

Der Gedanke der Einheit ist subjektiven Ursprungs. Der Mensch will sich der Natur oder dem Übersinnlichen nicht gegenüber sehen, sondern sich daran verlieren oder es in sich einbeziehen. Der Philosoph

tut vorwiegend das letztere. «Über die Natur philosophieren heißt die Natur schaffen», sagt Schelling, und Novalis: «Um die Natur zu begreifen, muß man die Natur innerlich in ihrer ganzen Folge entstehen lassen.»

In solchen Formulierungen wird unmittelbar deutlich, wie fern Gotthelf dem Wesen des romantischen Naturdenkens steht. Nichtsdestoweniger redet er immer wieder vom Übersinnlichen, von dem «unsichtbaren Geheimnis, welches uns umrauscht», von den «Geistern, die über uns, die unter uns wohnen, die rings uns umfließen». Die Wunder des Unsichtbaren, sagt er, liegen dem Kerne des Lebens näher, die Rätsel hinter dem Begreiflichen sind gleichsam der Kern in der Schale. Besonders die Nacht weckt den Zug zum Übersinnlichen, das eigentlich das Innere ist, wie Schelling einmal sagt: «Ich weiß nicht ..., wie äußerlich mir des Tages Glanz und Pracht erscheint, und erst, wenn er schwindet, geht das eigentlich Innere auf.» Gotthelf: «Je tiefer es hineingeht in die dunkle Nacht, desto mächtiger zieht es auch den Menschen, sich hineinleuchten zu lassen in die dunkle, unsichtbare Welt, von der er sich umringt fühlt. Während des Tages Schein die sichtbaren Dinge ihm erleuchtet, vergißt er ob ihnen die unsichtbare Welt; wenn dann aber die Nacht die Sinnenwelt verhüllt, dann drängt sich dem Menschen aus den Tiefen seines Geistes das Bewußtsein auf, daß er lebe inmitten einer unsichtbaren Welt. Und diese Welt sich zu gestalten unter Furcht und Zittern, mit Grauen und Beben, wie jedes Kind nur zitternd einen dunkeln Ort betritt, treibt ihn ein geheimnisvoller Drang.» Auf dieser primitiven Stufe der Ahnung ist das Grauen das Natürliche. Gotthelf kennt diesen Zustand und findet die Worte dafür, aber er bleibt dabei nicht stehen. Im «Geltstag» erzählt er, wie die Wirtin Eisi plötzlich erfaßt wird von der «Angst vor dem Unerforschlichen, dem unsichtbaren Geheimnis, welches uns umrauscht». Es ist jener Augenblick, auf den Kerner am Anfang der «Seherin von Prevorst» hindeutet: «Gingst du im Gewühle des äußern Lebens verloren, jagest nur dem nach, was vom Äußern ist, so wird dir doch einmal eine Stunde kommen ..., eine Stunde des Jammers und der Tränen ..., wo du vom Gipfel deines irdischen Glückes geworfen in Scham und Reue allein stehst, wo dir das innere Leben aufgeht.» Das sittliche Pathos ist bei Kerner und bei Gotthelf dasselbe. Jahrelang hat es für Eisi das Unsichtbare nicht gegeben, «weil nichts derart in ihm» (Eisi) «sich regte» und sie nicht daran dachte, «daß auch etwas Unsichtbares, Wunderbares in seinem eigenen Leibe sei, eine lebendige Seele, ein göttliches Geheimnis». So ist Gotthelfs Blick von vornherein auf das Göttliche in der Welt des Unsichtbaren gerichtet, und etwas weiter sagt er denn auch: «Im Menschen lebt der Glaube an das Unsichtbare, an das große göttliche Geheimnis unvertilgbar ...

Der Christ verklärt sich diesen angebornen Glauben durch das göttliche Licht zu dem Bewußtsein, ein unsterbliches Kind des ewigen Vaters im Himmel zu sein. Die neue Aufklärung ... verklärt diesen Kinderglauben nicht, sie bricht ihn überm Knie entzwei ..., das heißt, sie leugnet alles, was sich nicht ... beweisen läßt.» Diese Aufgeklärten «sind es eben, welche den Menschen in das Gebiet zurückführen, aus welchem der eigentliche Aberglaube stammt, ins öde, selbstsüchtige Heidentum, da sie dem Menschen eine Selbständigkeit predigen, welche im Leben sich zur Selbstsucht gestaltet, in seiner Einbildung ihn zum Gott macht, ihm den schönen Glauben zerstört an das wunderbare Geheimnis, an welchem auch er ein wunderbares Glied ist und ein um so glücklicheres, je mehr es die andern Glieder liebt und treu dem Ganzen ist». Der Glaube ans Unsichtbare erfüllt seine Bestimmung erst, wo er zu einem «Bewußtsein» wird, zum Bewußtsein der Gotteskindschaft; und was diese bedeutet, zeigt sich, wenn Gotthelf schon von dem «wunderbaren Geheimnis» selbst sagt, der Mensch sei ein «Glied» davon und zur liebenden Gemeinschaft mit den andern Gliedern berufen: es bedeutet, daß die Ahnung der unsichtbaren Zusammenhänge den Menschen nicht so sehr zum Mystischen führen soll als vielmehr über sich selbst hinaus zum Bewußtsein seiner Stellung innerhalb der überpersönlichen Ordnungen. Diese Entwicklung vom primitiven Ahnen zu einem objektiven Bewußtsein schneidet die Aufklärerei ab und verstrickt den Menschen nur noch enger in die Fesseln seines Selbst.

Mancher alte Aberglaube habe durch die moderne Wissenschaft seine Bestätigung erfahren, hieß es im «Anne Bäbi». A. E. Fröhlich in seinem Aufsatz «Aus Jeremias Gotthelfs Leben» referiert ein Gespräch mit Bitzius, das den Zusammenhang zwischen Aberglauben und Natur beleuchtet. «Es kommen in der Tat», sagt da Bitzius, «im Leben überhaupt und zumal auch in dem des Landmanns Erscheinungen vor, welche noch kein Naturforscher erklärt hat. Der Landmann lebt weniger oberflächlich und zerstreut als der Städter; er steht mitten in dem geheimnisvollen Walten der Schöpfung; sein Glaube an Gott ist bei ihm tiefer, er legt seine Aussaat und Arbeit in Gottes Hand; aber mit diesem Glauben ist auch der verbunden an das Walten finsterer Mächte»; Bitzius sieht, daß «das Volk in unzähligen Gebräuchen und Gewohnheiten zeigt, es glaube an einen unbegreiflichen und geheimnisvollen Zusammenhang aller Dinge; und daß manches hierin könne geläutert und zum bessern gewendet werden, und wie anderes bereits offenbarer und rührender Ausdruck der Gottesfurcht ist». Der Zusammenhang aller Dinge, dies ist das Grundprinzip der romantischen Naturauffassung, die Gotthelf im «Anne Bäbi» skizziert; ebenso wie dort die romantischen Gedanken keinen selbständigen Wert für

ihn haben, handelt es sich hier für ihn nicht darum, sich in den primitiven Glauben zu versenken, sondern ihn vom Dämonischen zu reinigen und ihn zum christlichen Glauben zu entwickeln.

Es gibt bei Gotthelf ein dämonisches Bild der Natur, das von der Romantik beeinflußt ist, so etwa in der «Gründung Burgdorfs». Da ist eine Natur, die an Tiecks «Blonden Eckbert» oder «Runenberg» erinnert: Wildnis, Wald, Wasser, Abgründe, unterirdische Räume, Nacht, Geister, Einsamkeit, Jägerei. Auch geheimnisvolle Klänge, jenes Tönen der Natur, begegnet bei Gotthelf wie bei Tieck. Bertha erzählt im «Blonden Eckbert»: «In der Nacht hörte ich die seltsamsten Töne, bald hielt ich es für wilde Tiere, bald für den Wind, der durch die Felsen klage, bald für fremde Vögel.» Gotthelf: «Da hörten sie ein seltsam Tönen über ihnen aus den Tiefen des Waldes her. Es klang fast wie die Stimme eines Menschen, aber so tief und sonderbar, als käme sie vom Himmel her oder aus der Erde Schoß, als käme sie aus dem Munde der Geister, die über uns, die unter uns wohnen, die rings uns umfließen. Die Brüder waren nicht aufgeklärt, sie glaubten an alles, was zu glauben war, am Tage vornehmlich an Jesus Christus, des Nachts aber waren heidnischem Spuk ihre Herzen ebenso offen als christlicher Offenbarung. Tag wars, und am Tage lassen böse Geister selten sich sehen, darum machten sie sich auf, schlichen leise den Tönen nach.» Die dämonische Ansicht der Natur ist also heidnisch, ist Aberglaube, und eben ihn gilt es zu läutern. Im übrigen entpuppt sich das geheimnisvolle Tönen dann als Menschengesang: geisterhafte Naturlaute, wie die Romantik sie hört, gibt es für Gotthelf nicht wirklich, sondern nur als Sinnestäuschung.

Zschokkes Auffassung der Natur ist derjenigen Gotthelfs eng verwandt. «Es herrscht», sagt Zschokke, «... ein gewisses sittlich-heiliges Verhältnis zwischen der Natur und unserm Geiste ... So drängt die Natur selbst den irren Geist der Sterblichen, erweckend, warnend, strafend, lohnend, zu seiner Veredlung ... In dieser ihr unbewußten, heiligkeitsgemäßen Einrichtung ist ‚Gottes Finger!' Die Naturstrafen rufen überall zur Besserung ... Aber noch heller erscheint uns das sittliche Verhältnis der Natur zu unserm Geist darin, daß sie ihn ... zu Ahnung eines überirdischen Heiligtums leitet, das höher steht als sie und er selber ... So erhebt er» (der Mensch) «sich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Irdischen zum Überirdischen. Seine Verwunderung verwandelt das Unerklärliche in Wunder; seine Furcht vor dunkeln, unbezwingbaren Gewalten wird die Mutter seiner Religion». Dieses Letztere will Gotthelf, die dunkle Furcht zum religiösen Glauben werden lassen, wie er selbst in der Natur den «Finger Gottes» sieht; er hält «an dem Glauben fest, daß alles, Kleines und Großes, nicht von ungefähr oder von der Natur, sondern durch Gottes väter-

liche Hand uns zukomme». «Aber, wer an den Vater nicht glaubt ..., dem muß es eng werden ums Herz, wenn er zwischen den Felsen schreitet, umrauscht von wundersamen Tönen, in der Gewalt blinder Mächte, die so launenhaft und so zornig werden.»

Die Veredlung zum Glauben ist jedoch nur bei der einen Art von Aberglauben möglich. Im «Geltstag» spricht Gotthelf von einem «eigentlichen Aberglauben», der aus dem «öden, selbstsüchtigen Heidentum» stamme. Wie er die beiden Arten von Aberglauben unterscheidet, geht deutlicher aus einer Stelle der «Käserei» hervor. Da trennt er zwischen «höherm» und «krassem» Aberglauben. «Unter dem höhern verstehen wir das Glauben an ein wunderbares Hineinragen einer unsichtbaren Welt in unsere Welt, die Annahme von geistigen Verhältnissen, von einem Zusammenhange der sichtbaren und unsichtbaren Dinge, über welche uns weder etwas geoffenbart noch wir uns dieses nach bekannten Gesetzen zu erklären oder mit unsern Kräften zu begreifen vermögen. Unter dem krassen Aberglauben dagegen verstehen wir den Glauben an Zauberer und Zeichendeuter oder den gesamten Hexenglauben samt Totbeten und abergläubischem Segen usw.» Der krasse Aberglaube ist in der Bibel verboten, «und zwar eben weil er Abgötterei ist und auf der Annahme beruht, daß neben Gott noch jemand anders sei, der mit übernatürlichen Kräften den Menschen ausstatten könne, ja daß etwas anderes sei, Zauberei und Gebetsformeln zum Beispiel, welche selbst über Gott Macht hätten und ihn zu zwingen vermöchten, sündigem Begehren sündiger Menschen sich zu unterwerfen. Wo der rechte christliche Glaube ist, kann der letztere nicht weilen»; weil aber der christliche Glaube im Schwinden begriffen ist, nimmt der krasse Aberglaube zu. Es ist sehr bedeutsam, daß Gotthelf eben das, was er im «Anne Bäbi» als die moderne Naturauffassung dargestellt hat, hier wenn auch als höhern, so doch als Aberglauben bezeichnet. Er stellt in Hinsicht auf den höhern Aberglauben den Gebildeten und den einfachern naturverbundenen Menschen durchaus auf dieselbe Stufe. «Es ist ein entschiedener Unsinn, die Kulturstufe nach sogenanntem Aberglauben bestimmen zu wollen. Entschieden ist, daß hochbegabte Menschen dafür viel empfänglicher sind als flache Hohlköpfe, und edle Menschen, welche in innigem Zusammenhange mit der Natur leben, weit abergläubischer sind» als städtische Nichtstuer. Aberglaube sind sowohl die übersinnlichen Ahnungen des Gebildeten wie der primitivere Geisterglaube, weil sie nur vorläufiger Glaube sind, der aus der Form der individuellen Ahnung in diejenige der christlichen Gewißheit übergeführt werden muß. Diese Objektivierung nun ist beim «krassen» Aberglauben nicht möglich, weil er nicht nur individuell, sondern egoistisch ist, wie er denn aus dem «selbstsüchtigen Heidentum» stammt, und eigentlich auf Abgötterei hinausläuft.

Die Bildungsstufe spielt auch hier keine Rolle, auch die Magie des Paracelsus müßte Gotthelf zum krassen Aberglauben rechnen. Daß ihm übrigens das Heidentum nicht grundsätzlich etwas Böses und Selbstsüchtiges bedeutet, zeigt am besten der «Druide»; böse ist nur dies, wenn die Helvetier den Göttern ihren eigenen Wunschwillen unterschieben; der Glaube des Druiden, der sich selbst verleugnet und sich dem wahren Willen der Götter beugt, ist gut, ist höherer Aberglaube, Vorstufe zum christlichen Glauben.

Einem höhern Aberglauben huldigt z. B. auch Käthi die Großmutter; sie glaubt naiv an Erdmännchen und dergleichen, aber dies alles geht so harmonisch neben dem rührendsten Glauben an Gott einher, daß es diesem keinen Abbruch tut, sondern ihn im Gegenteil bereichert; das Band zwischen beidem ist Käthis kindlich frommes Wesen, das keines abgöttischen Gedankens fähig ist.

Das Verhältnis zwischen höherm und krassem Aberglauben und echtem Glauben ist vielleicht aus dem «Dursli» am klarsten ersichtlich. Die Sage von der wilden Jagd der Bürglenherren gehört in der Version, wie sie dem Dursli von einem Greis erzählt wird, zum höhern Aberglauben, weil sie von einem frommen Sinn zeugt und geeignet ist, den Menschen vor Gott zu demütigen. Eine andere Version aber läßt sich Dursli von einer hexenähnlichen Landstreicherin erzählen; diese Fassung ist krasser Aberglaube, denn sie ist von persönlichen Gelüsten eingegeben. Zum eigentlichen Glauben sucht der Greis den Dursli zuletzt hinzuführen, indem er darauf hinweist, daß, wie alles Übrige, so auch die Sage Gott dienen müsse zur Bekehrung des Menschen; Dursli versinkt in Nachdenken darüber, wie Gott «wandelt die Finsternis in Licht, den Aberglauben in Glauben». Der Glaube an die Sagen geht nach und nach verloren, sagt der Greis; «aber so wird es des Herrn Wille sein. Er erzieht das Menschengeschlecht auf seine Weise. Da es noch kindlich war, redete er zu ihm wie zu einem Kinde ... Nun wird er wollen, daß man die Menschen so wenig mehr durch Märlein als durch Bilder selig zu machen suche, sondern durch sein klar und lauter Wort». Die Bewertung der Sage ist in der «Schwarzen Spinne» ganz dieselbe. «Endlich sagte der Vetter: ‚Es ist nur schade, daß man nicht weiß, was an solchen Dingen wahr ist ...' Sei jetzt daran wahr, was da wolle, so könne man viel daraus lernen, sagte der jüngere Götti.» Und der Erzähler der Sage von den Rotentaler Herren schließt mit den Worten: «Über solche Sachen hat jeder seinen Glauben. Wenn wir nur glauben und nie vergessen, daß ein gerechter Gott im Himmel ist und daß, wer seinen Mitmenschen nicht ein Bruder sei, gezüchtigt wird, so ist unser Glaube recht.» Das heißt, daß der subjektive höhere Aberglaube frei weiterbestehen darf, wenn er sich innerhalb des objektiven Glaubens hält.

Gerade weil aber die Zeit des Sagenglaubens endet, bemüht sich Gotthelf mit allen Kräften, das alte Glaubensgut rechtzeitig zu adeln und zu deuten, damit es in gehobene Form übergeführt weiterwirke, anstatt der sinnlosen Aufklärerei zum Opfer zu fallen, die nichts anderes als hohlen Unglauben an dessen Stelle zu setzen weiß. Denn die Aufklärerei hat weniger Objektivität als selbst der primitive Aberglaube höherer Art, weil sie übersinnliche Tatsachen einfach negiert, während jener sie wenigstens ahnt. Aus diesem Grunde gibt Gotthelf im «Anne Bäbi», ganz entgegen den Erwartungen der Sanitätskommission, in gewissem Sinne den Quacksalbern recht gegen die zünftige Medizin.

Ebenso sieht Gotthelf den Traum. Die Unmündigen, sagt er, ahnen seine Bedeutung, seinen übersinnlichen Gehalt, die Aufgeklärten verachten ihn, aber je weiser einer wird, um so sicherer kehrt er zu der kindlichen Ahnung zurück. Und doch ist die Ahnung des Weisen etwas anderes als die des Kindes, wie der Schluß des «Silvestertraums» zeigt. Dort zweifelt der Träumer nach dem Erwachen zunächst, was er von seinen Traumvisionen zu halten habe, bis ihm die Worte aus Hiob einfallen, daß Gott den Menschen im Traum belehre, und er endlich zur Überzeugung kommt, Gott könne sich, wie in allen Erscheinungen der Natur, so auch im Traume offenbaren. «Wenn ... des Frommen Auge den Ewigen erkennet in allem Vergänglichen, warum soll dasselbe ihn nicht auch erkennen in des Traumes Spiel, diesen Offenbarungen des innersten Lebens des Menschen ..., diesem wunderbaren Leben, das, wenn die Sinne ruhen, die Welt verhüllet ist, sich gestaltet als eine eigene Welt, bald verbunden mit dieser Welt und bald abgerissen von allem Bekannten, eine nie sichtbar werdende Insel im ungeheuren Meere des unsichtbaren innern Lebens, das in der Menschheit nach unbekannten Gesetzen ebbet und flutet! Wenn ... dem Frommen alles zur guten Gabe werden soll, und wenn wir Rechenschaft zu geben haben von jeder, sind da nicht auch Träume gute Gottesgaben, und haben wir sie nicht anzuwenden zu unserem geistigen Wachstume?» Diese Hingabe an die Traumwelt ist keine unbedingte, sie ist bewußt und von objektiven Gesichtspunkten aus gelenkt. Nur «der Fromme» kann Gott im rätselhaften Geschehen des Traumes erkennen, weil er von Gott überhaupt weiß und mit diesem Wissen die innern Gesichte beurteilen kann; und ferner bringt ihm der Traum nicht sowohl mystischen Genuß, wie ihn Novalis in der dritten Hymne an die Nacht empfindet, als vielmehr Verpflichtung: er soll das Gefühlserlebnis dem gesetzmäßigen menschlichen Streben dienstbar machen; denn es wird Rechenschaft von ihm gefordert, d.h. er ist an ein überindividuelles Gebot unentrinnbar gebunden. Der Mensch, der eine falsche Einstellung zu Gott hat, wird von seinen Träumen irregeführt, so der eitle Vikar im «Anne Bäbi».

Gotthelf steht dem volkstümlichen Aberglauben auf Grund seiner christlichen Weltanschauung durchaus distanziert gegenüber. Diese aus seinen theoretischen Äußerungen gewonnene Ansicht bestätigt sich, wenn man beobachtet, wie er das Wunderbare als Dichter behandelt.

Wo eine Geschichte ungefähr in der Gegenwart spielt, pflegt er das Wunderbare nicht direkt einzuführen, sondern nur als Glauben seiner handelnden Personen. So tut er es mit dem Naturgeisterglauben in der «Käthi», im «Erdbeeri Mareili», mit dem Glauben an die Wiederkunft eines Verstorbenen im «Geltstag», wo er diesen Glauben, den er an sich ausdrücklich ablehnt, sogar vorwiegend in ein Kind verlegt, und sonst hundertfach. Es fällt als eine Nachlässigkeit auf, wenn Gotthelf im «Geltstag» die Begegnung von Eisis Rechtsfreund mit dem Geiste des verstorbenen Steffen auch nur andeutungsweise so erzählt, als glaube er selbst daran. Auch die abergläubischen Vorstellungen, die sich auf Hagelhans in «Uli der Pächter» und auf Wehrdi im «Schulmeister» beziehen, sind objektiviert, im ersten Fall in Uli und in dem Wirt, der ihm von Hagelhans berichtet, im zweiten Fall in Peter Käser, in beiden Fällen in der öffentlichen Meinung. In Wahrheit geht alles ganz natürlich zu. Aber hier, wie auch im «Erdbeeri Mareili», hat es Gotthelf verstanden, das Natürliche in Verbindung mit den abergläubischen Vorstellungen der Leute so zu erzählen, daß es für den Leser selbst den unmittelbaren Schimmer des Geheimnisvollen bekommt. Am schönsten ist dies bei Hagelhans erreicht.

Hagelhans taucht vor Uli erstmals hinter einem Zaun auf, plötzlich und nicht sogleich erkannt, wie der Teufel erscheint; er hat kuriose Augen «wie eine Katze, wenn weder Sonne, Mond noch Sterne am Himmel stehen»; der Knecht in der «Schwarzen Spinne», in dem sich der Teufel selbst zu verkörpern scheint, hat «ungleiche Augen, aber man wußte nicht, von welcher Farbe». Hagelhans hat eine Stimme wie dumpfer Donner, und sein Hof heißt Blitzloch. Er ist ein Riese. Er klopft auf den Fußboden, und ein dienstbarer Geist erscheint: wie in einem Zauberschloß. Sein Hof wird vorbildlich bearbeitet; sein Gesinde hat für nichts andres Augen als für seine Arbeit; seine eigenen Tiere hangen ihm an, fremde zittern vor ihm; alles sieht aus wie magnetischer Rapport. Aber es ist alles natürlich: Herrschergabe und tief verborgene Güte. Noch einmal taucht Hagelhans später gespenstisch vor Uli auf, im Dunkeln, und verschwindet wieder. Die Schönheit der Erzählung von Hagelhans beruht darauf, daß sich aus diesem Bilde eines unheimlichen Riesen allmählich die Gestalt eines Menschen und seines Schicksals entwickelt; aus dem subjektiven Bild, das die Leute von ihm haben, entwickelt sich die wahre Anschauung seines Wesens. Ein Geheimnis bleibt übrig, aber es ist selbst ein natürliches:

die Frage, ob Vreneli wirklich die Tochter des Hagelhans sei oder nicht; hier liegt die Antwort im Unergründlichen, im Instinkt, sogar im Instinkt des Tiers, des Hundes, der in Vreneli die Blutsverwandtschaft mit Hagelhans zu spüren scheint; aber die Frage wird durch Glauben und Liebe wesenlos. Gotthelf hat auf die Herausarbeitung dieses Geheimnisvollen sehr viel Kunst verwendet. Der Zusammenhang enthüllt sich aus Anzeichen und Andeutungen für alle Beteiligten nur langsam; Vreneli spricht ihn unbewußt einmal aus: «Wenn er kömmt, will ich zu ihm sehen, als ob er mein Vater wäre.» Die Person, die die Sache hätte aufklären können, ist gestorben: die Base. – Das Motiv der geheimnisvollen Verwandtschaft in der Dichtung ist im Grunde nichts anderes als ein Ausdruck jenes Glaubens an einen geheimnisvollen Zusammenhang aller Dinge, den die Romantik mit besonderer Vorliebe in den Ahnungen der Tiere bestätigt fand. Gewiß spielt dies auch bei Gotthelf mit; aber letztlich geht es ihm auch hier um Gott; nicht das Rätselhafte bleibt am Schluß bestehen, sondern die Gewißheit, daß Gott hinter allen Verfinsterungen des menschlichen Schicksals geheimnisvoll waltend steht und den, der recht tut, zuletzt sichtbar segnet.

Hagelhans ist von jeher als eine romantische Figur bezeichnet worden. Es zeigt sich aber, was auch Muret erkennt, daß dies nur bedingt richtig ist. Geradezu falsch ist es jedoch, ihn zum deus ex machina zu degradieren, wie schon Keller und Manuel es tun und man es seitdem vielfach nachspricht. Einen deus ex machina kann man mit Recht in dem Brandenburger sehen, jener geheimnisvollen Gestalt in «Jakobs Wanderungen», die in diesem Geheimnisvollen dem Hagelhans nahesteht. Der Brandenburger ist, wie die Gestalten im «Jakob» fast durchweg, ein bloßes Instrument des Dichters, Hagelhans ist «einer seiner genialsten Charaktere», wie Manuel eingesteht, ohne sich klarzuwerden, daß ein konsequent entwickelter Charakter niemals die Rolle eines bloßen deus ex machina spielen kann.

Dasselbe gilt für Wehrdi, der sich gleichfalls in diese Gruppe «romantischer» Figuren einreihen läßt. Auch Wehrdi hat bei den ersten Begegnungen für Peter Käser das Geheimnisvolle an sich: «Der geheimnisvolle Schauer wehte mich an, der aus einer andern Welt herüberbläst»; Wehrdi erscheint ihm fast wie der wilde Jäger; auch Wehrdi glaubt man dem Teufel ergeben. Aber auch hier liegt das ganze Geheimnis in Wehrdis Charakter und Schicksal.

Und ebenso steht es auch mit der Geschichte vom Erdbeeri Mareili, die doch die reinste dichterische Spiegelung jenes Glaubens an einen Zusammenhang aller Dinge ist. Manches klingt hier wie eine anspruchslosere Wiederholung jener Rede des Pfarrers im «Anne Bäbi» von der «Schattseite der Natur». «Das gute Kind lebte am liebsten in der

wunderbaren, dunkeln Welt, die jenseits unsrer Sonne liegt, nach welcher seit Jahrtausenden die Gelehrten ausziehen mit Fackeln, Stangen und Spießen, sie zu erobern», und wenn sie sie nicht finden, «der Welt klar demonstrieren, es existiere keine solche unsichtbare Welt ... Nun existieren aber ... gar viele Dinge, welche Gelehrte und Weise dieser Welt nie und nimmer kriegen an ihren Spieß».

Mareili lebt in einem fast magischen Kontakt mit der Natur: ein Zug, den es mit andern Reinen und Einfältigen gemein hat: dem Besenbinder von Rychiswyl, der Frau Pfarrerin. Die Entdeckung des Erdbeerenschlages weckt «in dem sinnigen Kind einen eigenen Sinn», «ein besonder Leben. Es behielt die Gabe der Entdeckung, es war, als ob es die reichen Erdbeeriflocken in der Luft merke, es hatte ein eigenes Auge» für die Erdbeeren. «Das Erdbeerigwinnen war sein Leben, füllte des Tags seine Gedanken, des Nachts seine Träume, daß es davon redete, die Mutter acht haben mußte, daß das Kind nicht aufstund und schlafend Erdbeeren suchen ging»: der Naturrapport grenzt an Somnambulismus. Mareili ist «die kleine Erdbeerikönigin», seine Geschwister gehorchen ihm «als dienstbare Geister des Meisters der Geister. Aber wie der Frühling vergeht, wo die Elfen tanzen, verging auch der Sommer, der Herbst, wo die Erdbeerikönigin regierte in ihrem Gebiete». Hier wird Mareili fast zum Naturgeist. Es gleicht selbst einer Erdbeerstaude oder einer Erdbeere: «Wie traurig senkte es sein Köpflein, wenn es regnete.» «Als der Frühling kam, war es selbst das schönste Erdbeeri in Wald und Weid.» Sein Leben geht parallel mit der Natur, Mareili taut im Frühling auf und wird munter, wenn die Erdbeeren reifen. Aber nicht nur für die Erdbeeren hat es einen besondern Sinn, sondern auch für die Tiere, und diese erwidern seine Sympathie; um so größer ist seine Scheu vor den Menschen, obschon auch diese sich zu ihm hingezogen fühlen.

Zum Wesen der romantischen Naturauffassung gehört, daß sich die Natur und das Übersinnliche nicht trennen lassen. Wie es schon im «Anne Bäbi» hieß, daß der Mensch nicht nur mit der Natur, sondern auch mit einer höhern Welt verbunden sei, so entwickelt sich in Mareili ein besonders inniges Verhältnis zur übersinnlichen Welt, nachdem seine Geschwister gestorben sind. «Mareili lebte ein seltsam Leben, bald im Himmel, bald auf Erden, beide waren eins und eng verflochten ineinander. Es dachte an seine Erdbeeren in Weid und Wald ..., an sein Schwesterchen, sein Brüderchen im Himmel»; es erwartet mit Sehnsucht, daß ihm die Verstorbenen einmal erscheinen, wie es der Träumer des «Silvestertraums» erlebt. «Es gestaltete sich in ihm ein fast zusammenhängendes Leben mit den Gestorbenen, lange, lange Gespräche führte es mit ihnen.» Auch für andere Geister ist es empfindlich, nämlich für den guten oder bösen Geist eines Hauses, und

bringt «in seinen Absatz nach und nach eine Art System und zwar nach Sympathie und Antipathie». Ein besonderes abergläubisches Interesse hat es für Vorzeichen und stellt immer wieder neue Theorien über deren Verläßlichkeit auf. Da seine ganze Liebe der Natur und der höhern Welt gehört, ist es für menschliche Liebe und Ehe ohne Verständnis. Überhaupt ist es flüchtig wie eine Fee und hält sich bei keinem Hause lange auf.

Dieses Kind, für das die eigene Mutter wegen seiner Besonderheit und seiner Liebe zum Jenseitigen einen frühen Tod befürchtet, tritt nun in die Welt ein, und auch dies auf wundersame Weise. Beim plötzlichen Erwachen aus einem Traum sieht es das Fräulein, in dessen Dienst es nachmals tritt, wie einen Engel vor sich stehen, wird von ihr angeredet und beschenkt und glaubt lange, es sei wirklich ein Engel gewesen. Eine tiefe Sympathie bleibt auch in dem Fräulein zurück, und die Sympathie, die Grundkraft von Mareilis Wesen, führt das Weitere herbei. Mareilis Wesen bleibt der Herrin undurchsichtig, sie sieht in ihm zunächst, ganz wie Mareilis Mutter, «ein wunderliches Kind», «es gspässigs, es kurioses Meitschi». «Auch das Fräulein blieb bei seiner Teilnahme und Freundlichkeit und nicht bloß wegen dem romantischen Anfang ihrer Bekanntschaft, wegen dem Interessanten, welches derselbe auf sie beide warf, sondern es war ein seltsam Etwas, welches dasselbe an Mareili fesselte.»

Dies sind romantische Züge in Mareilis Wesen und Schicksal, und es fragt sich nun, welches Gewicht sie haben. Für die Sympathie findet sich die Antwort unmittelbar im Anschluß an die zuletzt angeführte Stelle. Mareili «dankte viel weniger als andere für Guttaten ..., aber es liebte die Hand, aus der sie kamen von ganzem Herzen und ganzem Gemüte, das war das Gspässige in seinem Wesen, das so natürlich war und doch lange ein Rätsel blieb». «Persönliche Liebe» ist des Rätsels Lösung. «Die Macht dieser Liebe fühlte das Fräulein ... Das war der wahre Grund, warum das Verhältnis sich nicht abnutzte.» Diese Liebe ist offensichtlich etwas anderes als die ins Somnambule spielende Sympathie zur Natur; sie ist aber die wahre Erfüllung, und die Natursympathie ist nur eine Vorstufe dazu.

Ganz ebenso wird auch anderes im Laufe der Erzählung seines romantischen Zaubers entkleidet. Die Ahnungen der Mutter etwa, daß Mareili früh sterben werde, bestätigen sich nicht, das Kind ist kerngesund, während seine Geschwister sterben. Die Engelserscheinung ist darum dichterisch so schön, weil sie ein natürlicher Vorgang ist, den nur Mareili für etwas Wunderbares hält; aber auch Mareili ist kaum betrübt, als es die Wahrheit erfährt. Im Verkehr mit der Welt verliert Mareili seine Schüchternheit, die der Ausdruck seines ungewöhnlichen Wesens war, und das Fräulein vermag in ihm «ein undressiertes

Baurenmädchen» zu sehen. Mit seinem Glauben an Vorzeichen geht es Mareili wie andern Menschen: es wechselt den Glauben fortwährend; zuletzt gelangt es zu der Ansicht, daß auch die Vorzeichen von Gott kämen und nur richtig gedeutet werden müßten; es geht vom Aberglauben zum religiösen Glauben über. Als es endlich in seine Heimat zurückkehrt, bleibt die wiedererwachende Liebe zu den Erdbeeren nicht eine halbbewußte Natursympathie, sondern Mareili erkennt, «nicht umsonst werde Gott ihm die alte Liebe dazu erweckt und ihns dahin zurückgeführt haben. Etwas werde er wohl für ihns zu tun haben». Und nun findet es sein Leben nicht mehr in den Erdbeeren, sondern in der Erziehung von Kindern. – Mit dem Fräulein, Mareilis Herrin, steht es ähnlich. Die geheimnisvoll sympathische Wirkung, die von ihr ausgeht, beruht wesentlich auf ihrem unglücklichen Schicksal, das Mareili zunächst verborgen bleibt.

Gotthelf führt also Mareili über den bloßen Natur- und Geisterrapport hinaus und macht die Geschichte zu einer Verherrlichung menschlich-christlicher Liebe. Der Übergang aus der Natur in die große Welt bringt Mareili nicht Unglück oder gar den Tod, sondern die innere Vollendung. Aber nicht nur dies; alles, was ans Wunderbare anklingt, ist selbst rein bildlich verstanden; Mareili sieht trotz aller Sehnsucht danach nicht einmal die Geister Verstorbener, an deren konkrete Gegenwart doch die Romantik so bereitwillig glaubte. Es ist einfach ein Mensch mit einer besondern Liebesfähigkeit, die sich zuerst Beeren und Tieren und später aus natürlicher Reife dem Menschen zuwendet. Aber gerade dies ist der Reiz, den die Gestalt des Mareili an sich hat: daß es geheimnisvoll aussieht und doch ein so natürliches Wesen ist; als Kunstwerk hat die Erzählung die besondere Schönheit eines realistischen Stücks, das aus romantischen Elementen hervor und über sie hinaus geht.

Muret sagt treffend: «Gotthelf pénètre dans les régions de la conscience qui sont plus spécialement le domaine du romantisme. Mais il ne s'y attarde pas ... Au moment précis où nous nous croyons transportés en plein domaine du surnaturel, l'auteur nous ramène sur le terrain solide de la réalité, il fait descendre la jeune fille du rêve au travail. Car l'ange qui lui est apparu n'est pas un être surnaturel.»

Eines muß ganz klar gesehen werden: obschon der romantische Anfang der Novelle in erster Linie als Vorstufe zum Übrigen wirkt, hat er seinen Eigenwert. Gotthelf ist von diesem Magischen fasziniert, und doch kann er dann nicht anders als die Geschichte nach seinem Sinne wenden. Die Erzählung zeigt besonders eindrücklich jene merkwürdige Doppelheit, die wir in Gotthelfs Verhältnis zum Romantischen immer wieder antreffen werden. Wie würde die Geschichte bei Hoffmann aussehen? Etwa so wie Fouqués «Undine»: ein Hervortreten aus dem

Magischen und ein Zurücksinken ins Magische; so ist es auch in Tiecks Märchen «Die Elfen». Hoffmanns «Fremdes Kind» ist zu allegorisch, um mit dem «Erdbeeri Mareili» verglichen werden zu können. Ganz romantisch ist auch noch die Gestalt der Ditha in Stifters «Abdias»: das Naturgeheimnis selbst gibt ihr das Augenlicht, sie lebt ein kurzes Leben zwischen Traum und Wachen und erlischt wieder ebenso, wie sie zum Sehen geboren worden ist. In derselben Zeit wie das «Erdbeeri Mareili» ist die Erzählung geschrieben, die ihm von allen am nächsten steht und ihm auch allein ebenbürtig ist: Stifters «Katzensilber», die Geschichte von jenem braunen Mädchen, dessen Herkunft niemand weiß und das die Natur kennt wie sich selbst; es scheut die Menschen; es gewöhnt sich langsam an einige Kinder aus der Stadt, denen es gern Naturgaben schenkt, wie Mareili Erdbeeren verkauft; endlich wird es mit jenen Kindern zusammen erzogen. Stifter läßt alles «Romantische», alles trivial Wunderbare beiseite wie Goethe, auf dessen Mignon alle diese geheimnisvollen Mädchengestalten zurückweisen. Und dennoch ist das «Katzensilber» im Gegensatz zum «Erdbeeri Mareili» als Ganzes romantisch; denn das braune Mädchen ist in Wahrheit etwas wie eine Elfe, und daß davon kaum etwas gesagt ist, erhöht das Geheimnisvolle nur, dies ist geradezu eine besondere romantische Technik; die Herkunft des Mareili ist jedermann bekannt; vor allem aber entschwindet das braune Mädchen zuletzt wieder ins Unerforschliche, aus dem es gekommen ist; Mareili geht seinen rein menschlichen Lebensweg zu Ende. Und wenn auf das «Katzensilber» in romantischer Weise das Volksmärchen entscheidend eingewirkt hat, so fallen bei Gotthelfs Erzählung dergleichen Anregungen nur für den Anfang entfernt in Betracht.

Diese elfenhaften Wesen, die die Romantik so sehr geliebt und dem Märchen so gern nachgestaltet hat, wurzeln in dem romantischen Gedanken der Einheit von Natur und Geist. Äußerlich fern, aber innerlich nahe steht ihnen ein Mensch wie Pelagia in Brentanos «Chronika». «Wenn wir von dem Wesen des Menschen sprechen», heißt es da, «so sagen wir von ihm Weltliches oder Geistliches ..., aber es mag wohl noch etwas geben, was wir mit beiden nicht vergleichen können ..., was um seiner selbst willen in sich selbst weltlich und geistlich ist, was schön ist vor den Augen der Menschen und der Engel, was betet aus innrer Lust und scherzet in tiefer Andacht und von allem nichts weiß als vom Leben, dem ewigen Leben, nicht von jenem nach dem Tode, nein, vom Anfange her bis zum Ausgang. Und wenn wir solche Menschen finden, sind wir lang mit ihnen, ohne sie zu kennen, tun ihnen auch wohl oft Unrecht, weil wir sie bezwingen wollen, um sie zu begreifen, aber wir müssen sie bewundern, und ist es fast, als wären sie ohne Erbsünd geboren.» Dem Johannes ist, als müsse er Pelagia «den

seligen schönen Bund Himmels und der Erde nennen, welcher das eigentliche höchste menschliche Leben ist ... So wie der geistliche Mensch zum Himmel ringt von der Erde und wie der irdische Mensch den Himmel zur Erde niederruft, also schweben solche Seelen zwischen beiden, in ihnen ist kein Ringen, kein Ruhen, sie sind unschuldige Kinder des Lebens ... Aber das Böse hat ein Ärgernis an ihnen und dringt zu ihrem Sitze»; sie wandeln «auf gefährlicher Bahn zwischen Himmel und Erde»: so sieht auch Brentano in diesen Menschen eine dämonische Gefährdung, von der Gotthelfs Mareili kaum berührt ist.

Es liegt endlich nahe, das Erdbeeri Mareili, soweit es eine romantische Gestalt ist, mit dem Käthchen von Heilbronn zu vergleichen, da auch Käthchen von einer fast somnambulen Sympathie gelenkt wird. Indessen fehlt bei Käthchen die Natursympathie; eine Beziehung zu höhern Mächten hat es zwar, in der Hauptsache aber geht sein Wesen in der magnetischen Liebe zum Grafen auf. Dies ist nicht nur durch das Gesetz der dramatischen Konzeption bedingt. Die Absicht zwar ist groß, Käthchen hätte die Vollendung jenes romantischen Typus werden sollen; in der Ausführung aber ist der Gestalt Käthchens die Mehrseitigkeit eines wirklichen Charakters wie Mareili versagt, es muß eine Puppe bleiben, weil es nichts ist als das Wunschbild einer erotischen Phantasie. Es stehen sich hier besonders klar gegenüber objektive Dichtung, die wirkliche Charaktere schafft, und subjektive, die die Individualität des Dichters spiegelt. Die wunderbar zarte und reine Poesie der Mareiligeschichte, die gerade in der Natursympathie liegt, tritt bei einem solchen Vergleich erst voll in Erscheinung. – Muschg zieht einen an sich überzeugenden Vergleich auch zwischen dem Hagelhansmythos und dem Zeusmythos in Kleists «Amphitryon». Dichterisch ist dieses schönste Werk Kleists dem «Käthchen» unvergleichlich überlegen; aber es fällt schwer, hinter der dichterischen Verschleierung des «Amphitryon» nicht denselben Autismus zu erblicken wie im «Käthchen», einen Zug, der innerlich den kleistischen Zeus von der machtvollen Güte des Hagelhans denkbar weit entfernt. Hagelhans ist Mensch, aber er verkörpert gewaltig das Wirken der Gottheit, und sein Erscheinen in Ulis Haus steht jener Szene nicht viel nach, wo der Herr in Gestalt dreier Männer den Abraham vor seinem Zelte besucht; Zeus, der Gott, ist nichts als der erhöhte tragische Mensch Kleist.

Hier muß endlich, obschon sie den übersinnlichen Bereich nur ganz leise streift, jene Szene genannt werden, die vielleicht am allerschönsten die Verwandlung des Romantischen zeigt: der Schluß des «Anne Bäbi». Die Komposition dieses Romans steht bei Gotthelf einzig da; der Horizont scheint sich zuletzt ins Unendliche weiten zu wollen, die Natur trägt ein schwermütiges Antlitz, eine neue Gestalt tritt in den

Vordergrund, und das Werk schließt mit ihrem Tode, während das Geschick der Jowägers, in die Ferne gerückt, im Ungewissen verdämmert. Meyeli Jowäger taucht geheimnisvoll wie eine überirdische Erscheinung beim Begräbnis des geliebten Doktors auf; es wandert gedankenvoll heimwärts, da trifft es die andere Frau, die den Doktor geliebt hat, Sophie, und bleibt bei ihr. Jakobli fragt im Dorf nach Meyeli; «heimgekehrt war es nicht, und niemand wollte es gesehen haben». So lautet der Schluß. Pletscher schreibt hiezu: «Was ist mit Meyeli geschehen? Nur eine Antwort ist sinnhaft: Der Herr hat es hinweggenommen.» So schön Pletscher das überirdisch Reine der Meyeligestalt sichtbar macht, so falsch urteilt er hier; hier hat ihn seine systematische Denkart, die sich sonst so trefflich bewährt, in die Irre geführt. Pletscher findet in der Schlußwendung des Romans einen Sinn ähnlich dem, den diese häufige Märchenformel am Ende romantischer Erzählungen zu haben pflegt, etwa in Tiecks «Runenberg». Bei Gotthelf aber bleibt gerade nur die Form bestehen. Wenn man ihn hier überhaupt streng beim Wort nehmen will, so bedeutet dieses «niemand wollte es gesehen haben»: niemand wollte Jakobli damit kränken, daß er ihm erzählte, seine Frau sei beim Begräbnis des Doktors gewesen; daß man Bedenken trägt, schon nur zu einem so entfernten Begräbnis zu gehen, hat Gotthelf erzählt; Meyeli ist vollends eine junge Frau, die allein beim Begräbnis eines jungen Arztes gesehen wird. Hier ist die Strenge der bäuerlichen Sitte durchbrochen. Indessen ist es wahrscheinlicher, daß die Schlußworte nichts weiter bedeuten als: niemand hatte Meyeli im Dorf gesehen; natürlich nicht, denn es war im Nebel hergekommen und unbemerkt ins Pfarrhaus getreten. Warum dort Geheimnisse finden wollen, wo keine sind? Und doch ist es unverkennbar, daß Gotthelf hier irgendwie geheimnissen will, ebenso wie wenn er Meyeli beim Begräbnis als «ein Weib» bezeichnet, obschon der Leser keinen Augenblick zweifeln kann, daß es Meyeli ist. Aber dieses Geheimnisvolle ist mehr stimmungshaft als tiefsinnig, so tiefsinnig auch der Verlauf des Geschehens an sich ist. Das ist nun für Gotthelfs Behandlung des Romantischen bezeichnend. Man ist versucht, es zumindest im Ausdruck ein wenig äußerlich zu finden; die Schlußformel wirkt als Zitat, wie auch die Wendung, daß Meyeli Sophie mit dem Finger winken sieht, an Schillers «Handschuh», dieses bei Gotthelf so oft zitierte Gedicht, anklingt. Daß jemand auf Pletschers Vermutung kommen könnte, fiel Gotthelf nicht ein.

Gersdorf drang auf eine Fortsetzung des Romans. Ja im Gespräch mit Feierabend spielte Gotthelf selbst mit diesem Gedanken; soviel aus den brieflichen Andeutungen Feierabends zu entnehmen ist, geschah es zwar im Scherz; aber es scheint unmöglich, über einen dritten Band auch nur zu scherzen, wenn darin Meyeli fehlen müßte; Feier-

abend muß geglaubt haben, daß Meyeli am Leben bleibe, und wenn er darin geirrt hätte, so hätte sich dies bei dem Gespräch mit Gotthelf ergeben.

Die Erweiterung des Horizontes am Schluß des «Anne Bäbi» ist nicht eine Erweiterung ins Unendliche, sondern nur ins rein Menschliche; sie geht parallel dem Heraustreten aus der starr protestantischen Welt in eine tiefere Tragik, wie Pletscher es zeigt. Die gesellschaftlichen Schranken scheinen aufgehoben, die Bäuerin liebt den Arzt und schließt in der gemeinsamen Liebe und Trauer Freundschaft mit der Tochter des Pfarrers, dessen Haus sonst vom Bauern fast abergläubisch umgangen wird. Nur die Form ist der romantischen Form verwandt. So wie am Schluß jene romantische Formel steht und Meyeli doch nicht wirklich ins Unendliche entschwindet, so erscheint bei dem Begräbnis jene dunkle fremde Gestalt «wie ein Engel unter den Menschen», aber dies ist, entgegen Pletschers Meinung, bloßes Bild, die Gestalt ist einfach der schöne trauernde Mensch Meyeli. Der wundervolle Schluß des «Anne Bäbi» kann nur gewinnen, wenn man ihn als das zu nehmen versucht, was er ist.

Künstlerisch ist er wohl das größte Beispiel für jene Erscheinung, von der Gotthelf im Nachwort zu «Geld und Geist» redet; er sagt dort, er sei einem eigenen Geiste untertan, der seine Erzählungen leite und schließe; eben dieser Geist verbiete ihm, die Geschichte von Anne Mareili und Resli weiterzuspinnen. Es ist, als ob ihm am Schluß des «Anne Bäbi» der Geist Einhalt geböte, weil die Fabel ins Ungeheure zu wachsen droht; und wenn Gotthelf zu jener blassen Schlußformel greift, so tut er es, weil ihm hier die Sprache versagt. Der Schluß ist gerade nur der Form nach romantisch, dem Sinne nach ist er ganz anders; romantisch ist es, wenn die Gestalten sich in das Unendliche verlieren, aus dem sie stammen; bei Gotthelf bleibt das Werk offen, weil der Strom des epischen Geschehens, so wie er ist, im Geiste des Schöpfers fortfließt, im konkreten Werk aber einmal ein Ende gemacht werden muß, das im Grunde keines ist. Man mag einen Beweis hiefür darin erblicken, daß Gotthelf diejenige Erzählung, die der Romantiker unfehlbar ins Irrationale hinausgeführt hätte, rationaler schließt als selbst das «Anne Bäbi»: das «Erdbeeri Mareili».

Die offene Form haben das «Anne Bäbi» und «Geld und Geist» nicht allein. Schon der «Bauernspiegel» läßt den Leser am Schluß mit Absicht im Ungewissen, wie es mit Jeremias weitergehen werde, ob zum Leben oder zum Sterben; und am Ende des «Geltstags» öffnet sich der Blick auf das weitere unselige Geschick Eisis, das nicht mehr erzählt wird. Am nächsten mit dem «Anne Bäbi» verwandt ist aber «Uli der Pächter», weil dort zuletzt ein eigentliches Geheimnis bestehen bleibt, das Geheimnis der Beziehung zwischen Hagelhans und

Vreneli. Dort hat Gotthelf an eine Fortsetzung gedacht; beim «Anne Bäbi» ist das im Ernst nicht wahrscheinlich, weil das aufgegebene Thema erschöpft ist; und das Geheimnisvolle hat sich als nicht so tief herausgestellt, daß es eine Lösung erforderte.

In Erzählungen, die in geschichtlicher Vergangenheit spielen, ist von selbst eine zweite Art der Objektivierung des Wunderbaren gegeben. Hier darf der Erzähler das Wunderbare direkt vorführen, und es kann dennoch so aussehen, als liege es nur im Glauben einer altertümlich denkenden Zeit. Dieser Möglichkeit vertraut sich Gotthelf in der «Gründung Burgdorfs» am ausgiebigsten an. Der Drache z. B. ist durchaus nicht nur eine Einbildung der beiden Brüder Sintram und Bertram, er hat Realität, aber es ist mittelalterliche Realität gemeint. Mehrfach begründet Gotthelf den Aberglauben oder die visionären Eigenschaften seiner Personen damit, daß sie in früher Zeit gelebt hätten; er entschuldigt damit gleichsam seine eigenen Freiheiten. «Daran denkt man wirklich noch bis auf den heutigen Tag oft nicht, daß die ... Geister, welche es einem antun, zumeist in den Falten des eigenen Herzens stecken. Daß Tell daran nicht dachte, war ihm zu verzeihen; vor fünfhundert Jahren lebte er und war dazu noch Jäger, welche selten tief denken und zumeist abergläubig geblieben sind bis auf den heutigen Tag.» Wer also tief denkt, heißt es hier, legt den Aberglauben ab und denkt mehr psychologisch. Sintram in der «Gründung Burgdorfs» hat eine Erscheinung gesehen; «damals gehörte ein solch Kommen und Schwinden, ein solch Verkünden, was das innere Auge sah oder glaubte oder dachte, zu den gewöhnlichen und also auch zu den natürlichen Dingen».

Eine dritte Möglichkeit der Objektivierung, die sich mit den übrigen gern vermischt, bieten Vision und Traum.

Für die Art, wie Gotthelf von diesen drei Möglichkeiten Gebrauch macht, ist es lehrreich, die drei Hauptstellen, wo bei ihm die wilde Jagd auftritt, miteinander zu vergleichen: «Dursli der Branntweinsäufer», «Kurt von Koppigen» und «Doktor Dorbach der Wühler und die Bürglenherren»; die wilde Jagd in den «Rotentaler Herren» fällt hier nicht in Betracht. Die Visionen der wilden Jagd bilden in den drei Werken ein so vielgestaltiges Gewirr, daß es nötig wird, sich zunächst einfach die Vorgänge klarzumachen.

In jenen drei Erzählungen liegt der Vorstellung von der wilden Jagd die Bürglenherrensage zugrunde. Diese Sage läßt Gotthelf im «Dursli» in zwei verschiedenen Fassungen vortragen. Nachdem Dursli die wilde Jagd gesehen hat, erzählt ihm die Landstreicherin Ch. die Sage in einer ethisch minderwertigen, später ein Greis in einer edeln und lehrreichen Version. In beiden Versionen der Sage kommt eine unheimliche Jagd vor, und die alljährlich an Weihnachten erscheinende

Geisterjagd ist nichts andres als die durch einen Fluch bedingte Wiederholung jener Jagd aus der Sage. Aber wie der ganze Verlauf des sagenhaften Geschehnisses, so sieht auch die Jagd für sich betrachtet in den beiden Fassungen verschieden aus. Nach der Erzählung des Greises jagen die sieben Bürglenherren, nachdem sie beim Bachtelenbrunnen ihre Schwester, einen Pfaffen und viele arme Weiber und Kinder ermordet haben, zu Roß mit Hunden eine Magd und einen Knecht vor sich her, die mit dem Burgschatz auf und davon wollen. In einem großen Bogen geht die Jagd zum Schauplatz der Mordtat zurück, dort fährt eine riesige schwarze Hand aus der Erde, packt Jäger und Verfolgte und zieht sie in den Boden herab. Diese Fassung wird auch im «Kurt» angetönt. Nach dem Bericht der Ch. ist die Jagd aber etwas anderes. Hier reitet der Teufel auf einem schwarzen Roß den sieben Bürglenherren nach, die ihn um Schätze betrügen wollen und zu Pferd mit Hunden vor ihm fliehen. Die Jagd beschreibt einen ähnlichen Bogen, schließlich holt der Teufel die sieben Brüder ein und bringt sie um.

In der Vision des Dursli, die den beiden Erzählungen vorangeht, stellt sich die wilde Jagd folgendermaßen dar. Dursli hört etwas seufzen und mit Windeseile auf sich zu und über sich weg stürmen; es sind, ohne daß dies gesagt würde, die Magd und der Knecht aus der Erzählung des Greises, die, wie gesagt, erst nachfolgt. Dann die Verfolger hintennach: Hundegebell und Pferdewiehern. Das ist der Anfang der Jagd. Sie entfernt sich, Dursli atmet auf; aber der Sage entsprechend kehrt die Jagd zurück, Dursli hört in der Ferne ein Schnauben, dann fährt das Windeswehen mit Seufzen und Keuchen wieder über ihn weg, diesmal heißt es «wie in letzter Anstrengung», wodurch die Übereinstimmung mit der Sage besonders deutlich wird. Dann kommen wieder die Verfolger wie zuvor, «und hintendrein schien ihm auf haushohem Roß, schwarz wie die Nacht, lang und schwärzer wie die Nacht, der Teufel selbst zu reiten». Wie der Teufel an ihm vorbeikommt, erhält Dursli einen Stoß von dessen Stiefelspitze und versinkt in einen Traum, der von der Erscheinung der wilden Jagd so gut wie unabhängig ist. Der Teufel, der nach der Erzählung des Greises überhaupt nicht gestalthaft auftritt, ist ein Element aus der Sagenversion der Landstreicherin; daß er hintennachreitet, entspricht seiner dortigen Rolle als Verfolger der Brüder.

Im «Kurt» scheint die Jagd zunächst niemanden zu verfolgen, höchstens die wirklichen Tiere des Waldes; «des Waldes Tiere alle heulten durcheinander wie in Todesangst». Die Jagd bricht aus einem schwarzen Tor, dem Tor der Hölle, auf Kurt los. Es sind wieder die Jäger mit Hunden, und hinter ihnen, wiederum gleichsam als deren Verfolger, sieht er, «schwarz wie die Nacht, den Herrn der Jagd». Nun

verwandelt sich Kurt selbst in ein wunderbares Wild und flieht vor den Jägern her. Im Erstdruck von 1844 wird die Richtung der Flucht nicht weiter bezeichnet; in der Fassung von 1850, die man gewöhnlich liest, ist die Geschichte den im «Dursli» gegebenen Sagen dadurch leicht angenähert, daß die Flucht eine Biegung macht, zwar nicht gegen den Bachtelenbrunnen, von dem sie auch hier ausgegangen ist, sondern gegen Koppigen. Kurt ermattet unterwegs, wird eingeholt, und der Teufel ersticht ihn. Kurt stirbt aber nicht, sondern verwandelt sich in den einzigen Jagdhund, den die Jäger vor sich her hetzen. Kurts menschliche Glieder sind zum Wilde geworden, zu Kurts Frau und Kindern, die er nun, selber gehetzt, verfolgen muß. Damit ist die ursprüngliche Sage ganz aufgegeben; trotzdem erinnert Gotthelf später an die Sage, wonach «die sieben Brüder vom Teufel geholt worden waren»; in Kurts Vision ist von einer Feindschaft zwischen dem Teufel und den Brüdern nichts sichtbar, denn nachdem der Teufel den Brüdern anfänglich nachgeritten ist, reitet er ihnen dort, wo er Kurt ersticht, plötzlich voran; es herrscht hier, verglichen mit dem «Dursli», eine ziemliche Verworrenheit der Vorstellungen.

In der Einleitung zum «Dorbach» greift Gotthelf ausdrücklich auf die im «Dursli» durch den Greis gegebene Bürglenherrensage zurück. Dorbach hört beim Bachtelenbrunnen aus der Ferne Hundegebell herankommen: es ist die ursprüngliche Jagd der Brüder auf den Knecht und die Magd. Ein Windstoß erinnert noch an jene Verfolgten, die im «Dursli» wie Windeswehen dahinstoben. Um den Brunnen regt es sich seltsam, offenbar sind es die Geister der hier von den Brüdern ermordeten Menschen. Keine dieser Erscheinungen ist aber von Gotthelf selbst gedeutet, sie sind nur verständlich aus der Bürglenerzählung des Greises im «Dursli», ebenso wie dort Durslis Vision nur von der spätern Erzählung her gedeutet werden konnte; Gotthelf entwickelt hier wie dort eine sehr anspruchsvolle Kunst. Erinnerte der Windstoß noch an die ursprünglichen Flüchtlinge, so erscheint nun das verfolgte Wild in einer ganz neuen Gestalt, als eine Welt von Schlangen nämlich, die Dorbachs Sünden verkörpern. Sie sind Dorbachs erste Peiniger, aber sie sind nur das von den Hunden verfolgte Wild. Im Vorbeifliehen identifizieren sie sich mit ihrem Erzeuger auf entsetzlich qualvolle Weise, dann werden sie eingeholt und reißen Dorbach mit auf die Flucht «durch den weiten Wald»; vom Bachtelenbrunnen ging diese Flucht aus und kehrt zu ihm zurück, es ist also nochmals eine Erinnerung an jene im Bogen zurückkehrende Hetze. Beim Brunnen stößt der Schlangenknäuel, in den Dorbach eingewickelt ist, an, zerplatzt, die Schlangen verschwinden, und die Jäger sind da: zwei Hunde, die sieben Brüder, und «hinter ihnen auf schwarzem Rosse höher als alle hielt eine dunkle Gestalt, regungslos aber

gewaltig». Jetzt kommt ein Zug aus der Vision Kurts herein. Es stehen nämlich auf einmal nicht nur Dorbachs Verfolger da, sondern neben ihm seine Frau und seine Kinder. Und wie Kurt, von den Jägern verfolgt, Frau und Kinder anfiel, so bringt jetzt Dorbach Frau und Kinder den Hunden und Jägern zum Opfer. Als alle umgebracht sind, hat einzig der Teufel im Hintergrund noch kein Opfer bekommen, er will Dorbach selbst nehmen, und die Flucht beginnt von neuem; in diesem Augenblick ist auch das eigentliche gehetzte Wild wieder da, die Schlangen, da Dorbach für seine Sünden kein Fremdes mehr opfern kann; sie reißen ihn mit sich weiter, aber können nicht mehr entkommen, er wird samt ihnen von den Hunden gefressen.

Dursli ist hauptsächlich Zuschauer der Jagd, nur von dem vorbeireitenden Teufel erhält er einen Stoß, der ihn in einen höllischen Traum wirft. Kurt ist selbst der Verfolgte, später noch Verfolger dazu. Dorbach ist vorerst Beobachter, dann aber wird er selbst zum Verfolgten, weil das Wild aus seinen eigenen Sünden besteht. Einen Augenblick kann er sich durch den Verrat an Weib und Kind freimachen, dann wird er wieder zum Verfolgten.

Schon jetzt ergibt sich, wie außerordentlich bewußt Gotthelf in der Gestaltung dieser unheimlichen Szenen zu Werke gegangen ist; dies aber bedeutet Geistererscheinungen gegenüber eine innere Distanz. Zum selben Ergebnis führt die Untersuchung der Frage, inwieweit Gotthelf hier realistisch oder phantastisch erzähle.

Dursli ist von allen drei Geistersehern auf eine höllische Vision psychologisch am besten vorbereitet. Erstens ist er Trinker und hat auch an diesem Abend getrunken. Er hat sich mit einem Kumpan gestritten, und noch lange ehe er den Wald betritt, sieht ihm «der gelbe, lange Mann mit dem wilden, schwarzen Bart ... unrichtig aus allen Begegnenden in der Abenddämmerung». Danach steigert er sich in einer letzten Pinte in furchtbaren Zorn hinein. Der Wirt warnt ihn vor den Bürglenherren; da lästert er die heilige Nacht und renommiert, er fürchte den Teufel samt seiner Großmutter nicht; freilich ist es eine nicht mehr psychologische Genauigkeit, wenn nachher nicht nur der Teufel ihn zu holen scheint, sondern wenn seine Vision der Jagd ausdrücklich mit dem Teufel und seiner Großmutter beginnt; aber man sieht doch, wie sorgfältig Gotthelf die Voraussetzungen bedachte. Dursli schlägt die letzten Batzen auf den Tisch, es wirkt symbolisch wie sein Abschied von einer gewohnten Welt. Wie er weitergeht, ist er besessen von Zorn gegen die ganze Welt und wünscht sich nichts als ein Lebewesen zum Quälen oder Töten. Schon vor der Höllenvision ist eine allgemeine Stimmung von grauenhafter Härte erreicht, wie sie wohl nur noch der «Geltstag» aufweist. Sturm und Finsternis. Es kommen Zufälle, die in Dursli die Illusion wachrufen,

als wirke etwas Äußeres feindlich auf ihn ein: er stürzt, flucht, der Teufel möge alles nehmen, schließlich verwundet ihn ein Ast «wie mit unsichtbarer Hand», er fällt halb betäubt mit dem Gesicht in eine Pfütze. Nun bricht sein Zorn zusammen, und die Gesichte beginnen; es wird deutlich gesagt, daß ihn «Gespensterfurcht» befallen hat. Die wilde Jagd braust zum erstenmal über ihn hin und verschwindet, er gewinnt sein lästerliches Selbstvertrauen wieder und geht weiter. Aber die Jagd kommt zurück. Bis zu diesem Punkt, wo die seufzenden Verfolgten zum zweitenmal vorbei sind und die Jäger selbst wieder heranstürmen, ist alles Geisterhafte fast ängstlich nur immer mit «wie» und «als ob» eingeführt; weiter wird vorwiegend direkt erzählt. Der Teufel faßt schließlich Dursli mit der Stiefelspitze unter dem Kinn, er «fühlte unter seinen Füßen den Boden nicht mehr, und als führe er wie ein Stein von der Schleuder durch die Lüfte, ward ihm zumut. Und mitten in der schwarzen Nacht schien plötzlich ein gräßlich Feuer vor ihm aufzuwallen». Dies bezeichnet, psychologisch vollkommen möglich, Durslis Sturz in die Griengrube, wo er später erwacht, und den Beginn eines Traums. Auch der Bildergehalt des Traumes hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Dursli sieht ein Flammenmeer, einen riesigen Ofen, und fällt hinein; wie denn die Empfindung von Kälte und Nässe Traumvorstellungen von Hitze hervorrufen kann, Vorstellungen, die im Säuferdelirium überhaupt häufig sein sollen: ein Mediziner aus Bern bestätigte Gotthelf die psychologische Glaubhaftigkeit dieses Traumes. Ein unpsychologisches Moment tendenziöser Art enthält er immerhin dort, wo ein Teufel dem Dursli die Bedeutung des Ofens und der Menschen, die in ihm schmachten, mit einer Präzision klarmacht, die Dursli nie in den Sinn kommen könnte. Gotthelf predigt auch selbst, aber nur spurenweise. Ähnlich steht es mit der folgenden Traumvision. Dursli fällt durch viele Schichten von Hecheln hindurch, bis er das Bewußtsein verliert. Auch dies wird ihm gedeutet; aber psychologisch richtig ist der Eindruck des Falls in die Grube und der schmerzhaften Verletzungen.

Im einzelnen ist also eine erstaunliche psychologische Gewissenhaftigkeit unverkennbar. Hier verbinden und potenzieren sich zwei von den drei Möglichkeiten der Objektivierung des Wunderbaren: das Verlegen in die handelnde Person und das Verlegen in einen gesteigerten seelischen Zustand; Dursli selbst glaubt nachträglich, daß er alles geträumt habe. Aber das eigentliche Wunder bleibt bestehen: daß Dursli die wilde Jagd fast genau so erlebt, wie sie ihm später der Greis erzählt, und zwar als eine Sage, die Dursli in dieser Gestalt völlig neu ist. Der Wirt hat ihn nur allgemein vor den Bürglenherren gewarnt; unmittelbar nach dem Erwachen ist Dursli sich nicht einmal klar bewußt, daß sich ihm die Bürglenherren gekündet haben, die Landstrei-

cherin muß es ihm sagen und auf seine Bitte die Bürglengeschichte erzählen. Diese psychologische Unmöglichkeit erweckt zunächst den Eindruck, die wilde Jagd sei trotz allen seelischen Voraussetzungen dennoch eine wirkliche Geistererscheinung; das widerlegt aber Gotthelf selbst, indem er die Sagenerzählung des Greises darauf hinauslaufen läßt, er berichte ein bloßes Märchen. Und der psychologische Aufwand wäre überflüssig, wenn der Dichter die Sache als wirklich hinstellen wollte. Dieses Unwahrscheinliche ist vielmehr als poetische Freiheit zu verstehen. Es reizte Gotthelf, einen Vorgang auf zwei Arten zu erzählen, einmal als Teil einer sagenhaften Geschichte und einmal als geisterhafte Wiederholung jener Begebenheit; der Reiz war besonders groß, wenn Gotthelf die Geistererscheinung ungedeutet vorangehen ließ, ebenso wie er im «Druiden» gelegentlich eine Vision vorführt und sie erst nachträglich deutet. Es kommt als weiterer Kunstgriff hinzu die doppelte Fassung der zugrunde liegenden Sage; daß Gotthelf die beiden Fassungen in der Geistererscheinung bewußt und nicht zufällig kombiniert hat, wie dies oben gezeigt wurde, ist wahrscheinlich. Denn alles in allem haben wir in dieser Schlußpartie des «Dursli» ein novellistisches Meisterstück vor uns, das sich in dieser Hinsicht nur mit der «Schwarzen Spinne» vergleichen läßt. Es ist vielsagend, daß Gotthelf diesen Teil zuerst allein niederschrieb und erst später die Vorgeschichte anfügte.

Im «Kurt» steht er auf dem Boden der Vergangenheit und kann sich darum von vornherein freier bewegen. Zwar zeigt auch hier das Psychologische eine bedeutende Sorgfalt, aber es ist bei weitem nicht so wie im «Dursli», daß die der Vision vorausgehende Stimmung beinahe schauerlicher wäre als jene selbst. Kurt ist «müde und wundenmatt»; der Familienstolz läßt ihn auf Rache für Beleidigungen denken, aber unvermerkt verwandelt sich der Familienstolz in Scham über die eigene Verkommenheit. «Wie ein schwarzes Gespenst» stehen diese Gedanken vor ihm und sind die psychische Voraussetzung für jenen Teil der Vision, wo Kurt sich von seinen Ahnen verfolgt sieht. Daß es beim Bachtelenbrunnen in der heiligen Nacht nicht richtig ist, weiß er, an den Teufel glaubt er ebenfalls. Im Wald herrscht ein schauriges, unsichtbares Tierleben; aber Kurt achtet nicht darauf, wie es ausdrücklich heißt; dadurch ist dieser äußere Faktor preisgegeben, und es hat bereits den Anschein, Gotthelf wolle der Geisterbegegnung über alles Psychologische hinaus eine gewisse Realität geben. Und dies wird nun deutlich darin, daß es Kurts Pferd ist, das den Spuk zuerst spürt und zuerst flieht; nach der Erscheinung ist das Pferd verschwunden. Beim Beginn der Jagd heißt es: «Des Waldes Tiere alle heulten durcheinander wie in Todesangst»; dies fehlt im Erstdruck, und ganz entsprechend auch die Kleinigkeit, daß schon zuvor in den von Kurt

nicht beachteten Tierstimmen etwas «Furchtsames» zu hören ist, das bereits auf die Geister hindeutet. Gotthelf hat also in der zweiten Fassung der Geschichte die Realität der Jagd ganz unauffällig und möglicherweise unbewußt verstärkt. Man wird finden, daß er vereinzelt im Erstdruck «als ob» gebraucht, wo die zweite Fassung direkt erzählt. Interessant ist die Umgestaltung des folgenden Satzes. Erste Fassung: «Wie der Blitz durch den Himmel fährt, der Gedanke durch die Seele, ins Herz hinab vom Auge die Angst, nahm Kurt dieses wahr, und unter dem Tore war die wilde, die wütende Jagd»; zweite Fassung: «Wie der Blitz ...» usw. «... die Angst, brauste durchs schwarze Tor auf ihn ein die wilde, die wütende Jagd.» Die erste Fassung versucht noch den psychischen Vorgang zu beleuchten, die zweite redet mit denselben Worten von der Erscheinung selbst. – Der Hengst flieht, Kurt scheint es, als schrumpfe er mit dem Tier zu einem Wesen zusammen und werde zum verfolgten Wilde: es ist der Moment, wo er vom Pferd stürzt und zu laufen beginnt; merkwürdig ist nur die plötzliche Tiefe des visionären Zustands, der im «Dursli» so langsam und mit Unterbrechung eintrat und namentlich durch den Branntwein glaubhaft wurde. Dann kommt vieles, das nicht nur inhaltlich zu vollständig und zu lehrhaft disponiert ist, um noch psychologisch zu sein, sondern auch die visionäre Bildkraft nicht hat wie im «Dursli» etwa der vorbeireitende Teufel und seine Stiefelspitze; manches ist jedoch auch hier echt traumhaft. Dursli hatte die Vision der Strafe für seine Hauptsünden erst im eigentlichen Traume, die Erscheinung der wilden Jagd bereitete dies nur vor und bestrafte bloß seine teuflischen Lästerungen; für Kurt aber verkörpern sich die Sünden in der Jagd selbst. Dann verwandelt er sich in den Jagdhund, der Frau und Kinder verfolgt. Hier wird immer realer erzählt; Kurt stößt ein Geheul aus, «daß stundenweit die Menschen aus dem Schlafe fuhren»; eines der Kinder tut einen Schrei, «der den Reif von den Bäumen schüttelte, das Wild aus den Lagern jagte, die Fische in den tiefsten Grund»; das ist ganz von außen gesehen; beide Sätze fehlen im Erstdruck. Die Vision endet im Erstdruck damit, daß die fliehende Frau sich umwendet und nach Kurt schlägt, worauf er das Bewußtsein verliert; offenbar spiegelt dies den Augenblick, wo er an der Pforte seines Schlosses anrennt und liegenbleibt. Auch dies ist in der spätern Fassung sonderbar verquollen; die Frau verwandelt sich, bevor Kurt bewußtlos wird, in ein wunderbares Frauenbild, das ihm später beim Bachtelenbrunnen nochmals erscheint; es soll wohl die ermordete Schwester der Bürglenherren sein.

Der «Dorbach» spielt wieder in der Gegenwart. Aber es zeigt sich sogleich, daß hier die Voraussetzungen anders sind als im «Dursli». In einer Einleitung faßt Gotthelf die Bürglenherrensage unter Hin-

weis auf den «Dursli» kurz zusammen, damit nachher Dorbachs Vision verständlich werde. Damit verzichtet er für den «Dorbach» von vornherein auf einen eigentlich künstlerischen Anspruch, denn so lebt diese Geschichte von der frühern. Die Einleitung bewirkt auch, daß Dorbachs Geisterschau als ein reales Erlebnis erscheinen muß; denn Dorbach kennt die Sage nicht, und dennoch entspricht das, was ihm begegnet, der Sage offensichtlich in den Grundzügen. Im «Dursli» war die Wirklichkeit der Begegnung kunstvoll verhüllt, hier ist sie ans Licht gestellt; denn im «Dursli» war sie nur Schein, der um der künstlerischen Absicht willen in Kauf genommen wurde, hier im «Dorbach» hat sie ihre eigene Bedeutung. Das Ganze ist nämlich ein Pamphlet; es soll zunächst zeigen, wie ein «Aufgeklärter» windelweich wird bei der Begegnung mit Wundermächten, denen er mit dem «Drehstuhle moderner Anschauungsweise» und mit dem «psychologischen Hammer» nicht mehr beikommen kann, und weiter, wie ein politischer Windhund, selbst wenn ihm der Teufel in Person erscheint, nicht aufhört ein politischer Windhund zu sein. Damit ist hier das Wunderbare in ein besonderes Element getaucht: die Ironie; nur in dieser besondern Weise ist es also auch hier objektiviert.

Zwar ist dennoch viel Psychologie aufgewendet; aber verschiedentlich sind psychologische Voraussetzungen bewußt ausgeschaltet. «Er war glücklicherweise nicht müde, nicht schläfrig. Er war an diesem Tage nicht zwei Stunden weit gegangen, hatte soeben erst geschlafen, selben Tags keinen Schnaps getrunken»; das weist geradezu auf die Verschiedenheit gegenüber «Dursli» und «Kurt» hin. Der Drucktext der Geschichte zeigt wiederum in Einzelheiten die Realität des Wunderbaren stärker als die handschriftliche Fassung. So empfindet in der Handschrift Dorbach selbst das erste Anschlagen eines Geisterhundes als etwas Unheimliches, was die Vision psychologisch stützen könnte. Im gedruckten Text aber heißt es: «Das waren ihm himmlische Töne ... Hastiger strebte er vorwärts, den himmlischen Lauten zu, die doch so unhimmlisch lauteten für den, der unbefangen gewesen und auf Hundelaute sich verstanden hätte.» Gerade weil Dorbach befangen ist, hält er die Erscheinung für natürlich; *in Wirklichkeit* ist sie höllisch. Nach dem Erlebnis meint Dorbach, er habe dies alles «wahrscheinlich bloß im Traume» gesehen. Er versucht es sich natürlich zu erklären, sieht aber, daß die psychologischen Voraussetzungen gefehlt haben. Er denkt an ein sich entwickelndes Nervenfieber, aber er bleibt gesund und muß wohl oder übel glauben, daß an der Sache etwas gewesen sei. So schwankt das Erlebnis zwischen dem Visionären und dem Wirklichen hin und her und neigt sich zuletzt noch ausgesprochener auf die Seite der Wirklichkeit als im «Kurt».

Im «Dursli» also ist die Erzählung verhältnismäßig realistisch, im

«Kurt» weniger, und im «Dorbach» ist sie sehr phantastisch, wenn auch mit Ironie; beim «Kurt» wie beim «Dorbach» zeigt sich überdies in den verschiedenen Fassungen ein Fortschreiten zum Phantastischen. Dasselbe Bild im großen ergibt ein Vergleich zwischen Werken wie dem «Thorberger» und der «Gründung Burgdorfs»: ein Nachlassen in der realistischen Schärfe der Psychologie und eine wachsende Unbedenklichkeit dem Wunderbaren gegenüber. Entscheidend ist nun, daß die Gestaltung des Übersinnlichen im «Dursli» dichterisch sehr viel höher steht als im «Kurt» oder gar im «Dorbach»; im «Dursli» ist die wilde Jagd eine zwingende Verkörperung abgründigen Grauens, im «Kurt» enthält sie viel lehrhaft Konstruiertes, und im «Dorbach» ist sie wesentlich Substrat für eine leidenschaftliche Invektive gegen verlogene Demagogen. Wo Gotthelf am mächtigsten gestaltet, ist er Realist. Sobald er subjektiver erzählt, indem er den Glauben an das Wunderbare aus den Personen seiner Erzählung in sich selbst verlegt, wird alles etwas künstlich, langfädig und verblasen, weil er sich mit dem volkstümlichen Aberglauben nicht wirklich identifizieren kann.

Auch für übernatürliche Geschichten aus der Vorzeit, wo doch die Voraussetzungen günstiger sind als in der Gegenwart, genügt Gotthelfs Wunderphantasie, wie der «Kurt» zeigt, im Grunde nicht. Er weiß dies und zieht darum auch hier gern noch Traum und Vision heran. So aber entsteht dann gelegentlich ein sehr unkünstlerisches Durcheinander, wofür die «Gründung Burgdorfs» ein noch sprechenderes Beispiel ist als die Geisterepisode im «Kurt». Die Brüder Sintram und Bertram beginnen selbst zu zweifeln, ob der Drache, von dem sie gehört, «wirklich sei und nicht bloß ein Nebel, ein Traum». Bertram zieht aus, um ihn zu erlegen, findet ihn aber nicht und legt sich nieder, «zu ruhen und zu träumen». Nun sieht er im Traum oder Halbtraum eine Wolke heranschweben und sich langsam zum Drachen gestalten. Der Drache verschlingt ihn, und während er durch den Schlund gleitet, erwacht Bertram, alles ist wirklich. Auch der umgekehrte Fall findet sich: daß ein Wunderbares zuerst wirklich erscheint und nachher als Vision angesprochen wird; Sintram erwacht aus einem Traum, da stehen zwei Druiden vor ihm, die sich vollkommen als leibhaft übriggebliebene Heiden gebärden; aber sie sind aus einer Eiche hervorgetreten und verschwinden wieder darin; und später wird das Ganze als ein bloßes Gesicht hingestellt, wie sie damals, nach Gotthelfs Ausdruck, «zu den gewöhnlichen und also auch zu den natürlichen Dingen» gehörten. Solche Worte zeigen, daß es dem Dichter, der das Reale so unbeirrbar erfaßt und so plastisch gestaltet, bei dieser Unklarheit selbst nicht behaglich ist. Gotthelf vermag nicht das Wunderbare und das Diesseitige sich durchdringen zu lassen, da er Diesseitiges vollwertig nur objektiv erfassen kann, für das Wunderbare aber so oder so aus sub-

jektivem Erleben schöpfen muß, das überdies für sein Dichtertum keine starke Quelle ist. Weil er Natürliches und Übernatürliches aus heterogenen Kräften formt, kann er beides nur äußerlich vermischen, und die Sache wird trübe und gestaltlos anstatt wunderbar oder unheimlich. Gotthelf erweist sich dort am deutlichsten als Realist, wo er versucht, es nicht zu sein.

Nur die «Schwarze Spinne» macht eine Ausnahme; hier gewinnt dasselbe Grauen Gestalt, das sich in der wilden Jagd verkörpert; als Erzählung aus dem Mittelalter gehört die «Schwarze Spinne» zur selben Gruppe wie der «Kurt»; gerade das macht den Unterschied deutlich. Die wilde Jagd im «Kurt» ist durch moralische Absichtlichkeit ihrer Dämonie weitgehend beraubt; in der «Schwarzen Spinne» fehlt diese distanzierende Bewußtheit, und es herrscht die volle Gewalt der echten Vision.

Aber das andere ist die Regel, auch dort, wo sich Gotthelf, wie im «Silvestertraum», nicht märchenhaften, sondern kosmischen Phantasien hingibt. Wenn er die Silvesterphantasien in Traumgesichte kleidet, so rührt dies nicht daher, daß kosmische Gesichte bei ihm organisch zum Traumleben gehörten, sondern der Traum ist ihm nur die literarische Form, in der er das, was er zu sagen hat, am besten glaubt vorbringen zu können. Diese Äußerlichkeit wird fühlbar. Die Gesichte behalten zwar eine Strecke weit einigermaßen wirklichen Traumcharakter, aber bald tritt eine allzu bewußte epische Gliederung ein, nämlich dort, wo die einzelnen Besuche seliger und unseliger Geister bei ihren auf Erden zurückgelassenen Angehörigen sauber nacheinander erzählt werden. Dies war gar nicht anders zu gestalten, wenn es einmal erzählt werden sollte; aber Gotthelf spürt den Umbruch selbst: «Was ich auf einmal sah wie mit einem Blicke, das muß ich erzählen langsam eins nach dem andern; aus dem wogenden, sprühenden Leben wird die Bewegung schwinden und kalt und starr vor die Menschen treten, was so lebensreich mir in die Seele drang.» Die Schwierigkeit lag aber nicht etwa nur in der erzählerischen Gestaltung, sondern was im Folgenden berichtet ist, kann auch innerlich nicht anders geschaut werden als in klarer Ordnung, wie sie dem Traum fernliegt. Gotthelf fingiert einen Traum, der niemals so geträumt sein kann, und der obige Satz soll darüber hinwegtäuschen, indem er das Unträumerische den Notwendigkeiten sprachlicher Gestaltung zur Last legt. Am 27. Oktober 1840 schreibt Gotthelf an Burkhalter, nachdem er ihm von einigen Ahnungen und Träumen, die ihn beschäftigen, erzählt hat: «Seht, das sind Wunder, über die ich sinne, in die ich mich verliere, über die ich aber wiederum nicht disputieren kann, die ich nicht in Worte fassen möchte wie Böhm; denn es sind Träume, Ahnungen.» Weil es nur subjektive Vorstellungen sind, haben sie für Gotthelf

nicht soviel Gewicht, daß er sie sichtbar machen müßte. Und dennoch hat er nachmals den «Silvestertraum» geschrieben; aber es hätte ohne Schaden unterbleiben können; der «Silvestertraum» ist in einem hohlen Pathos verfaßt, das bei einem Dichter von so ungeheurer Ausdruckskraft einen Mangel an innerer Substanz verrät. Zwar ist die handschriftliche Fassung weit besser als die gedruckte, weil sie der Erde näher bleibt; aber doch ist dieses Werk, das am meisten vom Ewigen redet, die vergänglichste unter Gotthelfs größeren Dichtungen.

Nicht mit Unrecht stellt Muret gerade im Anschluß an die Besprechung des «Silvestertraums» fest: «D'une façon générale on peut dire que Gotthelf échoue toutes les fois qu'il vise consciemment à atteindre l'expression poétique»; und was die innere Form betrifft, so paßt auf den «Silvestertraum» besonders gut das allgemeine Wort Murets: Gotthelf als echter Schweizer «n'a pas connu les aventures de la pensée, les griseries de l'imagination, les envolées du sentiment. La spéculation, le rêve, le lyrisme sont des domaines qui lui sont restés rigoureusement fermés».

Dichtung

«Wäre auch nur eine dichterische Ader in mir, in diesem Augenblick müßte sie aufgebrochen sein und in reichen Strömen sich ergossen haben; aber stumm blieb der Mund.» So schreibt Gotthelf an einer Stelle des Tagebuchs, das er auf seiner Studentenreise durch Norddeutschland im Jahre 1821 führt, fünfzehn Jahre vor dem «Bauernspiegel». Gegen dreißig Jahre später steht in der «Käserei» der Satz: «Da wir also keine schickliche und keine passende Vergleichung finden, was eben zeigt, daß dies kein Dichter ... schreibt, so wollen wir die Sache ganz einfach und natürlich darzustellen suchen.» Sehnsüchtiger Schmerz über das Unvermögen zur Dichtung geht dem Schaffen Gotthelfs voran, und Resignation steht an seinem Ende. Und doch ist Gotthelfs Werk Dichtung.

Die Erklärung dieser Tatsache liegt schon in jenem frühen Tagebuch selbst, ja sie zeichnet sich bereits ab, wenn man sieht, was das für ein «Augenblick» ist, den Gotthelf für das Entstehen von Dichtung so günstig findet. Der Text des Tagebuchs ist einstweilen nicht leicht zugänglich, darum sei es auch hier erlaubt, größere Partien auszuschreiben.

Bitzius fährt da mit einigen Kameraden in einem kleinen Kahn über die Elbe von Harburg nach Altona. «Vom klar gewordenen Himmel leuchtete der Mond dem gleitenden Schifflein und erhellte die Gegend, daß alles unsern Augen erschien, aber nichts sich ins Auge fassen und überblicken ließ. Lieblich und lockend wie die Gärten der Armida

schwand eine Insel nach der andern vorüber; jedes Gebäude wurde in der wundersamen Beleuchtung zum Feenschloß, jede Hütte der Sitz einer Nymphe. Unübersehbar dehnten der Elbe Gewässer sich, aus silbernen Fluten des Mondes klares Bild zurückstrahlend. Wie die Inseln durchsegelt waren und wir hineinfuhren in den großen Strom, da erhoben sich aus den Wellen die Türme von Hamburg und Altona, allmählich tauchten um sie herum auch die Städte auf, vermochten aber den um sich gelegten magischen Schleier nicht zu durchbrechen; in diesem Zwielicht fand das Auge ihnen keine Grenzen; wie die Phantasie der Anschauung zu Hilfe kommen wollte, die Vorstellung schien immer hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben. Das Herz schlug mir hoch, kaum konnte ich harren, solche Herrlichkeit im Lichte der Sonne zu schauen. Der langsame Zug des Kahns ließ uns Zeit, unsere Augen an diesem Anblick zu weiden, der entzückend war. Hier entschleierte sich eine Gegend, dort verfloß eine in dunkle Nebelgestalt, hier hoben sich dunkle und formlose Massen, der Blick harrte ihrer Entwicklung, aber verschwunden waren sie auf einmal, wie durch Zaubergewalt, dort trat plötzlich auf dem belebten Strom ein gewaltiges Schiff uns entgegen, wie aus dem Grund emporgewachsen. Über die Wasser klangen singend und fluchend die Stimmen der wachenden Matrosen, wie von Faunen, die das Baden der Nymphen belauschen. Wäre auch nur eine dichterische Ader in mir, in diesem Augenblick müßte sie aufgebrochen sein und in reichen Strömen sich ergossen haben; aber stumm blieb der Mund.»

Wenn es also überhaupt ein Erlebnis gäbe, meint Bitzius, das ihn zur Dichtung begeistern könnte, dann müßte es ein romantisches sein. Denn romantisch ist dieses Ganze: Landschaft, im besondern Wasserlandschaft; das Nächtliche, der Mondschein und die Lichtwirkungen, die Spiegelung im Wasser; das unbestimmt Fließende der Formen und Grenzen, der magische Schleier, das Zwielicht; Phantasie und Wirklichkeit; zauberhaftes Auftauchen und Verschwinden; Gesang, zumal über dem Wasser. Mit dieser traumhaften Szenerie also verbindet sich für Bitzius der Gedanke an eigene Dichtung. Und zwar ist die Dichtung, die er sich vorstellt, so romantisch wie die Szenerie: es ist jenes naturhaft improvisierende Singen, das er von den Romantikern und den romantischen Romanen her kennt. Man möchte dieses Zeugnis ergreifend nennen, nicht nur darum, weil hier der frühe Gotthelf um die Verwirklichung des Dichterischen ringt, die ihm erst nach so langer Zeit beschieden ist, sondern vor allem weil er sie in einer so verhängnisvoll falschen Richtung sucht. Es fehlt ihm nämlich nicht etwa nur der Ausdruck für das romantische Erlebnis, sondern dieses selbst. Dieses Letztere wird ihm selber hier nicht bewußt, aber es geht aus der Äußerlichkeit der gegebenen Schilderung hervor. Sie ist voll

poetischer und freilich nicht nur romantischer Reminiszenzen: die Gärten der Armida, Feenschlösser, Nymphen, die in Hütten wohnen, Faune, die die Nymphen im Bade belauschen. Bitzius will hier ein poetisches Bild geben, und es fallen ihm nichts als abgegriffene Requisiten in die Hände, mit denen er nicht einmal richtig umzugehen weiß; Faune, die Nymphen belauschen wollen und dabei singen und fluchen, sind komisch; Bitzius sieht das Bild nicht vor sich, er spricht nur nach. Daneben glaubt man in der Häufung von Ausdrücken wie «Zwielicht», «Grenzen», «Phantasie», «Anschauung», «Vorstellung», «Wirklichkeit» geradezu romantische Theorie anklingen zu hören. Das Wort «entzückend» wirkt bei Bitzius ebenfalls literarisch; es kommt bei ihm wohl kaum mehr vor. Inmitten dieser nächtlichen Szenerie freut sich Bitzius darauf, «solche Herrlichkeit im Lichte der Sonne zu schauen»; hier verrät er sich; das bloß traum- und stimmungshafte Bild der Dinge, so schön es ist, genügt ihm nicht, er will sie bei Lichte sehen, wie sie sind. Die Romantik will die Nacht und das Zwielicht; Bitzius findet Nacht und Zwielicht poetisch, aber was er eigentlich will, ist das Licht. «Das Licht ist die köstlichste Gabe des Himmels», heißt es in einer Predigt.

Dann erzählt er die Ankunft in Altona. In der Herberge «hatte auch bald Morpheus uns umschlungen und so fest, daß auch nicht ein Bild, durch früheres Anschauen oder Sinnen erweckt, durch seine Netze schlüpfen und unsern Geist umgaukeln konnte». Zweifellos sind mit dem «früheren Anschauen oder Sinnen» in erster Linie die Eindrücke der Elbüberfahrt gemeint. Bitzius sieht sich auch in der Hoffnung getäuscht, es möchte sich aus dem poetischen Erlebnis doch wenigstens noch ein poetischer Traum gestalten. Er denkt sich den Traum gleichsam als einen Ersatz für die Dichtung. Traum und Dichtung so direkt miteinander zu verbinden, ist aber wiederum romantisch.

Wie sich nun ein Ansatz eigener Dichtung wirklich bilden will, und zwar wieder im Zusammenhang mit einem Traum, zeigt eine andere Szene des Tagebuchs, wo eine Postwagenfahrt durch die Lüneburger Heide erzählt ist. «Als wir abfuhren, stund der Mond schon hoch am Himmel und beleuchtete unsere nächtliche Fahrt.» Der Wagen verläßt die große Fahrstraße. «In tollem Flug ging's in die Wüste ... Über den mit Buchen und Eichen bewachsenen Rücken des Hügels hin raste der wilde Zug ... Im Lichte des Mondes war der schmale Weg kaum sichtbar, öfters schienen ihn die Bäume oder Buschwerk ganz zu verschließen und im verschlungenen Walde die Bahn zu fehlen; Äste peitschten den Wagen, Baumwurzeln drohten ihn umzuwerfen ... Ich vergaß, daß ich auf prosaischem Postwagen sitze, das Romantische der Fahrt ließ mich auch einen romantischen oder wenigstens einen in Romanen beschriebenen Zweck wähnen. Bald glaubte ich in ver-

borgenem Zuge als kühner Krieger dem Feind zum Überfall entgegengeführt zu werden, bald ein Entführer das teure Mädchen in eiliger Flucht der Rache des verfolgenden Vaters zu entziehen und in sichere Freistatt zu bringen. Was ich wachend geträumt, bildete der Schlaf zur förmlichen Geschichte, welcher jedoch der Ausgang fehlte, da das plötzliche Halten des Wagens mich weckte.» War es bei der Elbüberfahrt die Wasserlandschaft, so sind es hier die ebenso romantische «Wüste» und der Wald; dort das Traumhaft-Magische des Erlebnisses, hier das Abenteuerliche. Daß Bitzius das Romantische mit dem Poetischen gleichsetzt, wird hier deutlich aus dem Wort für das Gegenteil: «prosaisch». Hier nun bildet sich nicht Sehnsucht nach Lyrischem, sondern es scheint sich ein Ansatz von etwas Epischem zu zeigen, in der Phantasie und dann im Traum. Das Epische liegt Bitzius näher, so daß es hier nicht ganz nur bei einer schmerzlichen Sehnsucht bleibt. Aber was ihm da einfällt, ist wiederum nichts weiter als Reminiszenz; auf Romane, wo dergleichen zu lesen stehe, weist er selbst hin; Bitzius steckt damals voll epischer Motive aus Walter Scott, den er in Göttingen mit seinen Freunden gelesen hat.

«Einen romantischen oder wenigstens einen in Romanen beschriebenen Zweck»: dieser Ausdruck verdient besondere Beachtung. Bitzius stutzt in dem Augenblick, wo er das Wort «romantisch» gebrauchen will; er wird unsicher, ob die Phantasien, die er anführen möchte, streng genommen auch wirklich romantisch seien, und muß sich damit beruhigen, daß dieses Wort ja füglich von «Roman» abgeleitet werden könne. Es sieht aus, als erinnere sich Bitzius hier wieder an literarische Theorie, also am ehesten an die Vorlesung von Bouterwek über Ästhetik, die er in Göttingen gehört hat. Zu wirklichen Anliegen sind Gotthelf so theoretische Fragen nie geworden, und so tut er auch dieses Bedenken leicht ab.

Die folgende Stelle erinnert zunächst auffallend an die Schilderung der Elbüberfahrt. «Einen schönern Morgen hätten wir nicht haben können. Die vorbeifließende Weser hatte einen schwachen Nebel gezogen, der nichts versteckte, doch alles verhüllte; in wundersamem Licht schien die Landschaft zu schwimmen. Denn groß und golden stand eben erst aufgegangen die Sonne am Horizont und ihre im Nebel auf die mannigfaltigste Art gebrochenen Strahlen, die vor der Herrscherin des Tages fliehenden Kinder der Nacht, die Dünste schienen alles in Bewegung zu setzen, mit sich fortzureißen und bald hie und da das nämliche zu zeigen. Der rasche Tanz unseres Nachens vermehrte diese Täuschung, wir glaubten uns ins Zauberland versetzt, oder vor dem Spiegel der zaubernden Mutter des Aktor zu sein.» Die Anklänge an die Erzählung von der Elbüberfahrt zeigen, wie stereotyp Gotthelfs Vorstellung von einer romantischen Szenerie ist und wie

begrenzt seine Ausdrucksmöglichkeiten sind. Nun aber fährt er fort: «Unglücklicherweise wird mein Geist durch den kleinsten Umstand aus jeder Begeisterung oder Träumerei gebracht; hier stellte ihn ein Weib, das Flachs ins Wasser trug und dort mit Erde bedeckte, wieder auf die Beine. Ich frug den Schiffer um die Ursache und hörte zu meiner großen Verwunderung, daß man hier den Flachs, statt wie bei uns zu rossen, drei Wochen im Wasser mit Erde bedeckt liegen läßt. Das übrige Verfahren habe ich zum Teil vergessen, zum Teil nicht Zeit aufzuschreiben; sollte es jemand interessieren, so kann es leicht in einem Nachtrag geliefert werden. Nur muß ich dem Weibe noch meine Bewunderung seines Fleißes zollen, in dieser späten Jahreszeit vor 6 Uhr bis übers Knie in die kalte Weser hinein zu laufen, die beschwerlichste Arbeit zu verrichten. Wahrlich, wenn ich bedenke, so weiß ich nicht, ob der Fleiß solche Dinge vermag, oder nicht eine Art Bestialität oder Habsucht dazu beiträgt. Betrachten wir weichlichen Städter die Arbeit und das Hundeleben mancher Armen, jeder Freude bar, ich weiß nicht, ob wir's ertrügen; darum beklage keiner sein Geschick, er habe denn in Wahrheit die Last gewogen, die auf andern Schultern liegt. Selten einer versteht das Ungeschick mit Gleichmut zu ertragen, selten einer die kleinen Unfälle, die jeder Tag mit sich bringt, mit ungetrübter Laune zu erdulden. O ihr Eltern! Warum gewöhnt ihr eure Kinder von Jugend an, den Schmerz zu fliehen ...», und es folgt eine kleine Predigt über Erziehung.

Hier sagt es Bitzius selbst, nicht nur daß «Begeisterung oder Träumerei» keine Dichtung in ihm hervorbringen, sondern daß diese Stimmungen selber bei ihm leicht verfliegen, d.h. nicht tief greifen. Der Reiz dieser Stelle liegt aber in dem, was auf jenes Geständnis folgt. Der Anblick einer arbeitenden Frau weckt Bitzius aus seiner Träumerei. In diesem Augenblick gibt es für ihn nichts andres mehr, als daß er ganz genau wissen muß, was sie tut und wie ihr ganzes Arbeitsverfahren zusammenhängt; dieses spontane Interesse bringt ihn «wieder auf die Beine»; wie man den Flachs in seiner Heimat behandelt, weiß er bereits, das Interesse ist nicht bloß ein müßiger Einfall. Aber damit nicht genug, sondern nun vertieft er sich so weit in den Menschen, der da seine Arbeit verrichtet, daß er ihm die Beschwerlichkeit seines Tuns nachfühlt; und auch dies ist noch nicht das Letzte, sondern alsbald späht er scharfsichtig nach dem innersten Motiv, das diesen Menschen zu seiner Arbeit treiben mag, und scheut sich nicht, seiner Sympathie Abbruch zu tun, wenn er unschöne Antriebe entdeckt; dann knüpft er eine Betrachtung an und endet mit einer Predigt. Der Trieb, der hier in ihm durchbricht, ist der Trieb zum Objektiven. Die Landschaft, deren Anblick vorausgeht, ist darum eine romantische, weil sie nur Stimmung ist, weil an ihr alles verschwimmt, was sie zum

«Gegenstand» machen könnte: Form, Begrenzung, Faßbarkeit. Aus der subjektiven Stimmung wird Bitzius geweckt durch den Anblick des Objektes schlechthin: eines Menschen. Das Erste ist die bloße Beobachtung; dann der Vergleich mit andern Objekten; dann die Einfühlung, die Sympathie, aber nicht die liebende, sondern die verstehende; dann ohne Rücksicht auf die Sympathie der kühl wertende Blick auf die psychologischen Hintergründe; schließlich die Verallgemeinerung.

Die Richtung auf das Menschliche, die Sympathie und das geniale Verständnis für den Menschen sind es, die die spätere Dichtung Gotthelfs zu dem machen, was sie ist. Diese Stelle des Tagebuchs zeigt, daß es für ihn keinerlei Verbindung gibt zwischen dem, worin er die Dichtung sucht, und dem, worin er sie später findet; er muß aus «Begeisterung oder Träumerei» erwachen, um das Menschliche so zu sehen, wie es sein Genius von ihm verlangt. So bleibt es im wesentlichen auch später; der Riß zwischen echter und romantisierender Dichtung geht durch Gotthelfs ganzes Werk.

Dieses Erwachen aus dem als poetisch empfundenen Zustand tritt im Tagebuch mehrmals ein. Bei der Elbüberfahrt ist es ein tief schmerzliches inneres Erwachen an der Erkenntnis, daß Dichtung sich nicht einstellt. In der Lüneburger Heide ist der Anlaß, man möchte sagen zufällig, ein äußerer, das Anhalten des Wagens, und es wird mit Humor hingenommen; mit leise schmerzlichem Humor auch hier, wo das realistische Interesse die Störung bringt. Rein humoristisch erzählt Bitzius eine andere Episode, die diesen dreien innerlich verwandt ist. «Schateli ging zu Bette, ich wanderte im Mondenschein herum, wollte auf den finstern, mit Bäumen besetzten Kirchhof, dort zu philosophieren, fand ihn aber verschlossen, wahrscheinlich weil man sich vor Philosophen oder Gespenstern fürchtete. Auf diesem Wege spekulierte ich, wie unangenehm es sei, allein durch Gegenden zu marschieren, über die man keinen sichern Bericht einziehen konnte als den, daß sie großenteils Landwiesen und Heide seien.» «Philosophieren» ist offensichtlich Tarnung für «dichten»; Bitzius hatte vor, eine Jean Paulische Kirchhofszene zu spielen; viele Jahre später findet er dann den Kirchhof offen und schreibt seinen «Silvestertraum»; es ist die Erfüllung einer alten Sehnsucht; anderseits behält er aber auch das Lachen über sentimentale Verstiegenheiten.

Daß Bitzius diese einseitige Vorstellung vom Dichterischen gewann, die ihm durch sein ganzes Leben, und doch wohl zu seinem Schaden, nachging, wird nur verständlich aus der suggestiven Macht, die der romantische Geist auf das allgemeine Bewußtsein ausübte. Die Romantik war die universalste Bewegung nach der Aufklärung, dichten hieß damals romantisch dichten. Der Dichtertypus aber, den Gotthelf

verkörpern sollte, ist etwas so grundsätzlich anderes, daß er selbst ihn kaum erkennen konnte. Denn die letzten großen Verkörperungen dieses Typus, vor allen Grimmelshausen, lagen zu weit zurück.

Immerhin: Romantik oder Pseudoromantik brauchen Bitzius nur auf einem Gebiet entgegenzutreten, wo er sich zu Hause fühlt, so weiß er, was er will. Clauren, dem Dichter der «Mimili», wirft er vor, «daß er sich unterstehe, uns Schweizer schildern zu wollen, deren Sprache und Land er nicht kenne ..., daß er unsere natürlichen, eher rohen Hirtenmädchen zu durchsichtigen Mondscheindamen umschaffe». Sein Verhältnis zum Volk ist nicht das romantisch sentimentale. Schon damals erscheint ihm das Volk als ein Bereich, von dem er nicht nur zu empfangen, sondern auf den er zu wirken hat. «Wie alte Gemälde aufzufrischen sind und durch künstlerische Hand den alten Glanz wieder erhalten, so ist auch der Volkscharakter wieder herzustellen, wenn man die Kunst versteht.» Hier redet nicht etwa ein Volkskundler, sondern der Seelsorger; voran geht nämlich: «Unserem Ländchen muß ich die Ehre geben, daß es noch weit mehr in den heiligen Schatten der Religion ruht als Deutschland ..., und wenn man bei uns statt zu klagen, rüstig arbeitete, so gilt die Wette, man fände bald keine Ursache zur Klage mehr.» Das bedeutet nicht einmal dies, daß man den alten Volksglauben aufzufrischen habe, denn weit mehr als später sieht Bitzius im Tagebuch den Volksglauben ausdrücklich noch als ein Hindernis, das sich der Entwicklung einer freieren, undogmatischeren Religiosität, wie sie Schleiermacher angebahnt hat, entgegenstelle.

Die romantische Liebe zur Volkssage, wie sie später bei ihm selbst Platz greift, scheint Bitzius damals noch fremd zu sein. Ein kleines Anzeichen dafür mag man auch im Folgenden erblicken. Als einer der ersten, die sich eingehend mit Sagen beschäftigten, gab Leonhard Wächter unter dem Namen Veit Weber seine «Sagen der Vorzeit» heraus. Diesen Mann muß Bitzius in Hamburg besuchen, um ihm einen Brief abzugeben; obschon er von dessen Buch Kenntnis hat, ist sein Interesse für den Verfasser so gering, daß er nicht einmal seinen Vornamen richtig anzugeben weiß.

Was Bitzius bei Clauren abstößt, ist, wenigstens soweit er sich darüber ausläßt, nicht seine einfältige Lüsternheit, sondern daß er sich in unsachlichen Wunschbildern bewegt. Die volkstümliche Dichtung der Romantik als Ganzes wird zwar nicht durch die Claurenschen Karikaturen repräsentiert, und doch ist das Bild vom Volke, das ihr zugrunde liegt, ein im höchsten Sinne subjektives; der Romantiker sucht im Volke und in der Heimat das Ursprüngliche, letztlich den Schlüssel zu den verborgenen Ursprüngen des eigenen Wesens.

Noch zwei weitere Stellen, die auf Gotthelfs spätere Dichtung indirekt Bezug haben, mögen seinen Willen zur Objektivität veranschaulichen.

Er hat in Hamburg eine Hamlet-Aufführung gesehen und sagt da von den Schauspielern: «Keiner riß die Zuschauer hin und ließ sie vergessen, daß er Schauspieler sei.» Einzig die Darstellerin der Ophelia «hielt ihren Charakter recht fest und ergriff, daß man über ihrem Spiel die Kritik vergaß». Das Publikum aber beklatscht den Hamlet, «der recht gut zuweilen gespielt, zuweilen aber gar arg aus seinem Charakter gefallen war». Bitzius verlangt also konsequente Durchführung der Charaktere, dasselbe was sich später bei ihm so unerreichbar verwirklicht. Er verlangt auf dem Theater die Vollkommenheit der Illusion, der Zuschauer soll sich und seine Kritik vergessen können; das ist das gerade Gegenteil von dem, was im engern Sinne romantisches Theater heißt; das romantische Theater will gerade die Illusion zerstören und den Zuschauer immer wieder an sich selbst und an den Dichter erinnern; nicht nur der Bühnenvorgang soll ins Bewußtsein treten, sondern vor allem auch die ironisch phantasierende Subjektivität des Dichters und die empfangende des Zuschauers, die sich seinen Phantasien nicht hingeben muß, sondern will. Besondere Freude hat Bitzius einmal an einem Konversationsstück, weil er hier ein streitendes Ehepaar so täuschend nachgeahmt sieht, «daß ich sie vor mir leben und weben glaubte».

In Loccum berichtet Bitzius bei Tische über den Stand der schweizerischen Gelehrsamkeit und erklärt, «daß man das Bücherschreiben bei uns ganz anders als in Deutschland betrachte. Erstlich mache daraus ... selten einer einen Broterwerb. Zweitens glaube ein Schweizer, wenn er ein Buch schreiben wolle, es müsse etwas recht Tüchtiges, etwas Klassisches sein; aus Bescheidenheit oder Mangel an Zeit wage sich daher selten einer ans Werk, und tut er's auch, so gehn öfters Jahre darüber hin und die Zeit ist verflossen, wo das Werk neu war und wirken sollte». Diese Worte beziehen sich weder auf dichterische Produktion noch auf Bitzius selbst, und dennoch enthalten sie ein Stück Selbsterkenntnis. Der Schweizer will etwas «Tüchtiges» schaffen, d.h. Idee und Materie in beherrschtem Realismus miteinander verarbeiten. Damit steht er im Gegensatz zur Romantik; dem Romantiker kann das Fragment zur Kunstform werden, weil es ihm nur auf das rein Innerliche ankommt, das sich auch im Kleinsten offenbaren kann; die Materie aber hat Ausdehnung und will gegliedert werden. Einer der Schweizer, die er hier charakterisiert, ist Bitzius selbst. Weil er diese schweizerische Ehrfurcht vor dem Wirklichen hat, kann er nicht zu schreiben beginnen, bevor er sicher ist, einen so eminent stofflichen Bereich wie das bäuerliche Leben völlig zu beherrschen; er braucht viel Zeit, um die Anschauung der Wirklichkeit in sich so sehr zu verdichten, daß sie dann als eine potenzierte Realität ans Licht tritt. Der Romantiker produziert früh, vielleicht sogar vorwie-

gend in der Jugend, der Zeit des Gefühls; der fortschreitende Kontakt mit der Wirklichkeit, der Bitzius erst zum Dichter reifen läßt, wirkt auf die dichterische Kraft des Romantikers leichtlich lähmend oder zerstört wohl gar sein Leben.

Was im Tagebuch am deutlichsten auf den spätern Dichter vorausweist, ist einmal der im Bewußtsein der eigenen geistigen Überlegenheit gegründete Wille, auf das Volk zu wirken, im obigen Sinne den «Volkscharakter wieder herzustellen». «Traurig ist's, die Menschen sich unglücklich machen zu sehen, wenn man des Mittels klar sich bewußt ist, wodurch ihnen geholfen werden könnte, seine Stimme aber zu schwach ist, es so zu preisen, daß jeder danach greift. Doch eine Aufforderung mehr ist's, alle Kraft anzustrengen, zu versuchen, ob ihm nicht Eingang zu verschaffen sei. Glücklich, wem ein Wirkungskreis gegeben ist, wo er den Beruf dazu hat und glücklichen Erfolg hoffen darf.» Und neben dem Willen wird bereits auch das Können sichtbar, die außerordentliche Begabung zur Kontaktnahme mit der Wirklichkeit. Daß der Erfolg des Seelsorgers von der Anwendung dieser Fähigkeit auf den Menschen abhängt, ist Bitzius voll bewußt. «Wohl soll der Prediger im Geist und in seinem Wissen über der Gemeinde stehen, aber nicht in seinem Leben ... Er soll mit ihnen leben, ihr älterer Bruder sein und teilnehmen an ihrem Schmerz und ihrer Freude. Diese Teilnahme ist der Schlüssel zu ihrem Herzen, nach einem mit ihnen gefeierten Tag hat mancher seine Brust aufgeschlossen und den lange darin lastenden Kummer abgewälzt und Rat und Trost erlangt.» Bewußt zeichnet sich Bitzius hier seinen Weg als Seelsorger vor, unbewußt aber auch den als Dichter.

Um der einfachen Schilderung, der Menschencharakteristik und des köstlichen Humors willen ist das Tagebuch so schön zu lesen. Auf das Wesen der nachmaligen Dichtung läßt sich aus ihm schließen, nicht aber auf ihre Größe. Zwischen dem Tagebuch und dem «Bauernspiegel» liegt ein Reifungsprozeß, auf den nur spärliches Licht fällt. Für die letzten Jahre vor dem «Bauernspiegel» scheinen mir folgende Zeugnisse bedeutsam. 1831 sagt Gotthelf in einer Predigt: «Ihr wundert euch vielleicht, daß ich nicht mehr über einzelne Laster tadelnd mich äußere oder bestimmte Lehrsätze unserer Kirche auseinandersetze. Aber eben aus dem Grunde tue ich das erste nicht, weil es wenig hilft, mit den tätigen Sünden zu streiten, bis man den Feind im Herzen überwunden hat. Diesen möchte ich nun angreifen, in alle seine Schlupfwinkel verfolgen, ihm keine Ruh, keine Rast gönnen, in jeder Gestalt ihn kenntlich machen. Schwer ist aber diese Aufgabe, denn des Menschen Herz ist ein gar verschlungenes Getriebe; und schon den Entschluß zu fassen, es kennen und darstellen zu wollen, brauchet Mut, ihn vollständig auszuführen, ist unmöglich.» Fünf Jahre später hält er die bereits er-

wähnte Predigt, wo er mit so unerhörter Wucht von den schauerlichen Tiefen der Seele redet. Diese Predigt mutet an wie das Resultat der fünfjährigen Bemühung um die Geheimnisse des Seelenlebens. Die Sprache geht weit über die Kanzelrhetorik hinaus, sie ist dichterisch; und im selben Jahre erscheint der «Bauernspiegel». Reithard schreibt im Nekrolog: «Viele, viele Jahre vorher schon tastete sein Geist, im Gefühl seiner höheren Sendung, umher, ohne die Stelle zum Durchbruch zu finden.»

Gotthelf selber führt in dem Brief an Carl Bitzius vom 16. Dezember 1838 sein Hervortreten als Schriftsteller auf ein Übermaß von Tatkraft zurück, das auf diesem Wege ausgebrochen sei, weil ihn die Mitwelt nicht habe handeln lassen. Die ethische Tendenz ist es denn auch vor allem, die Gotthelf später bewußt als Antrieb zur Dichtung erlebt. «Was er wollte, wußte er. Er trat in die Schranken für Gott und das Vaterland, für das christliche Haus und die Zukunft der Unmündigen.» Der Kraft dieses Willens entspricht ein Selbstbewußtsein, das zu der Verzagtheit, wie sie Gotthelf im Tagebuch dem Dichterischen gegenüber empfunden hat, ebenso im Gegensatz steht wie die schriftstellerische Tendenz selbst zu den damaligen romantisch-dichterischen Ambitionen. Jeremias im «Bauernspiegel» möchte es zwar fast als einen Zufall nehmen, daß er zum Schreiben gekommen sei, anstatt beschaulich ein unnützeres Leben hinzubringen; aber im Grunde sieht er höhere Fügung darin. Wenn er seinen Drang zu schriftstellerischem Wirken unterdrückte, sagt Gotthelf im «Esau», so würde er «ein Pfund vergraben ... Dem Volke würde ein Spiegel erblinden, eine ihm zugängliche Quelle, aus welcher es Erkenntnis und Kraft schöpfen soll». «Ich, ein Kind der Freiheit, ein Mann des Wortes», so spricht er von sich in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des «Bauernspiegels».

«Ein Mann des Wortes»: das heißt nicht: ein Dichter, sondern: ein berufener Schriftsteller. Gotthelf sieht sich als Volksschriftsteller und erblickt sein Recht, als solcher zu wirken, darin, daß er zum Unterschied von Leuten wie Clauren im Volk geboren und mit dem Volksleben verwachsen sei. Er «wußte ..., daß seine Bücher nicht Kunstprodukte sein würden». In der «Verteidigung des Bauernspiegels» schreibt er, er habe «absichtlich gegen allgemeine ästhetische Regeln gesündigt», natürlich nicht als literarischer Neuerer, sondern aus praktischen Gründen. Ein Rezensent hat ihm vorgeworfen, er stelle nur das Negative im sozialen Leben dar, ohne ein Bild der Besserung folgen zu lassen. Gotthelf erwidert, er kenne den Grundsatz, daß jedes Buch eine solche Befriedigung bringen solle, auch Werke, in denen er befolgt sei; «er muß aber bekennen, daß eine Menge dieser Bücher wohl angenehm zu lesen waren, einen ästhetischen Genuß gewährten, ihm aber je länger je mehr die Überzeugung aufdrangen, daß sie prak-

tisch von geringem Nutzen seien, d.h. daß im Buche wohl eine Besserung vorkomme, diese Besserung in den Lesenden aber ausbleibe. Er sah wohl ein, daß diese Wirkungslosigkeit zum Teil daher kam, daß die Besserung nicht aus dem vorhandenen Leben selbst entwickelt, sondern durch einige Taschenspielerkünste herbeigezaubert wurde.» Gotthelf will etwas grundsätzlich anderes als jede Art von Dichtung, die sich im rein inneren Erleben erfüllt; Gefühl und Phantasie zu befriedigen, erscheint ihm hier nicht nur als unwesentlich, sondern geradezu als gefährlich. Wenn man einmal in einem Bauernhaus einen Roman liest, sagt er im «Bauernspiegel», so entsetzt man sich über die darin erzählten Hofintrigen und denkt: «‚Gottlob, so ists doch bei uns nicht ...' ... So geht es, wenn man den Leuten immer eine andere Welt vormalt als die, in welcher sie leben, dann kennen sie jene und diese nicht.» Und in der «Armennot» heißt es ausdrücklich, das Leben solle mehr gelten als die Kunst; die Kunst solle ihren Platz im Leben haben, aber nicht den Lebensernst verwischen oder gar das Religiöse ersetzen: wozu der romantische Totalitätsanspruch der Poesie ja tatsächlich geführt hat.

In einer so gerichteten literarischen Produktion das Dichterische zu erkennen, ist Gotthelf, wie gesagt, durch die Romantik nicht vorbereitet, sondern geradezu verhindert, und so ist es natürlich, wenn er an jener zu Anfang zitierten Stelle der «Käserei» sagt, dies schreibe kein Dichter. Und dennoch ist es nicht so, daß ihm sein Dichtertum völlig unbewußt bliebe. In der «Armennot» finden sich bedeutsame Ausführungen über das Schöpferische im Menschen; das Kapitel «Von der Hübschi und vom Interesse» im «Anne Bäbi» gibt Aufschluß über Gotthelfs Schönheitsbegriff; der «Schulmeister» enthält Andeutungen über Talent und Genie, im besondern über geniale Bücher; auf die Dämonie des Wortes kommt Gotthelf immer wieder zu sprechen. Die Interpretation dieser Stellen würde aber zu weit führen und muß einer andern Arbeit vorbehalten bleiben.

Die Geburt bedeutender Bücher ist wunderbar, sagt Gotthelf; «des Geistes Brausen erfüllt ihre Väter, des Geistes Blitz erleuchtet sie, des Geistes Strom ergreift sie». Gotthelf kennt nicht nur die Wirkung solcher Bücher, sondern auch den Zustand ihrer Schöpfer. Er redet ganz eindeutig, wenn auch nicht ausdrücklich, von sich selbst.

Es ist nicht Zufall, daß diese Worte im «Schulmeister» über den schöpferischen Zustand zeitlich in der Nähe jenes Briefs an Carl Bitzius vom 16. Dezember 1838 stehen, wo Gotthelf schreibt: «Begreife nun, daß ein wildes Leben in mir wogte, von dem niemand Ahnung hatte ... Dieses Leben mußte sich entweder aufzehren oder losbrechen auf irgend eine Weise. Es tat es in Schrift.» Jene Worte über die «selbständigen Geister» stehen ebenfalls im «Schulmeister», und auch die

«Armennot», die den großen Passus über das Schöpferische enthält, gehört in dieselbe Zeit. Es scheint, daß hier nach dem Durchbruch des Schöpferischen in Gotthelf die Besinnung über jenes Erlebnis sich besonders vertiefe, eben die Besinnung auf das Schöpferische daran, nicht mehr nur auf das Praktische, Tendenziöse. Es fällt auf, wie er trotz der allgemeinen Redeweise in «Schulmeister» und «Armennot» den Ausdruck «Dichtung» meidet; nur von «Kunst» redet er in der «Armennot», und den Begriff «Dichter» umschreibt er. Es ist, als ob er es nicht wahr haben wollte, daß er Dichter sei.

Gewiß ist sein Blick durch die Romantik getrübt, und die Definition des Schöpferischen in der «Armennot», die offenbar aus seinem eigenen Erleben hervorgeht, zeigt abermals, wie weit er als Dichter von der Romantik entfernt ist. Aber wenigstens halb bewußt wird ihm sein Dichtertum dennoch; der beste Beweis dafür ist vielleicht, daß er kurz nach «Schulmeister» und «Armennot» seine hergebrachte bewußte Vorstellung vom Dichterischen, die romantische, auf sich selber anzuwenden beginnt: der «Thorberger» eröffnet die Reihe seiner von der Romantik entscheidend beeinflußten Werke, und im Zusammenhang damit wenden sich auch «realistische» Werke wie «Uli der Knecht» und «Geld und Geist» zu einer Idealität, die die Erstlinge noch nicht kannten.

Für die romantische Hinwendung zur Sage sei hier nur wieder auf Fries verwiesen. «Nur aus einem eigentümlichen mit Vaterlandsliebe gepflegten reichen, großen und schönen Sagenkreis können einem Volke neue und kräftige Bildungen der Malerei, Bildnerei, so wie aller epischen und dramatischen Dichtung üppig und für die Geschichte eines Volkes wahrhaft bedeutsam empor blühen ... Könnten uns ganz phantastische schöne Sagen und Märchen unsers Volkes ohne Aberglauben, ohne eine irrige Voraussetzung der Wahrheit solcher Erzählungen nicht lieb bleiben ? ... Wie wäre es also, wenn wir unserm Volke den Vorschlag machten, sich seine Kindermärchen und Sagen nicht mehr von den Ammen erfinden zu lassen, sondern, wie einst die Griechen, es unsern Dichtern zur alleinigen großen Aufgabe zu machen, daß sie uns einen großen Sagenkreis, Engel- und Geistersagen für Kinder und Frauen, Helden- (Heroen-) Sagen für Knaben, geschichtliche Sagen für die reifenden Männer ausbilden.» In diesem Geiste schreibt Gotthelf seine Geschichts- und Sagenerzählungen. Er berücksichtigt, wie es Fries fordert, die Altersstufe: der «Knabe des Tell» ist eine Heldensage für die Jugend; vielleicht ist auch der «Thorberger» für die Jugend gedacht. Auch einen «großen und schönen Sagenkreis» hatte Gotthelf im Auge, einen mächtigen Zyklus, der nur zum Teil ausgeführt worden ist. «Mir schien, es ließen sich drei Abteilungen Schweizersagen und Bilder in die Welt stellen, daß die Welt recht er-

bauet würde darob», schreibt er 1841 an Mörikofer und gibt gleich eine vorläufige Übersicht über das Ganze.

Nach den Frühwerken treten der realistische und der in Gotthelfs Sinne dichterische Gestaltungswille immer mehr zu zwei getrennten Potenzen auseinander, was sich stilistisch auch im Dialektgehalt der Sprache abzeichnet. Neben «Uli der Knecht», «Anne Bäbi» und «Geld und Geist» stehen der «Thorberger», der «Silvestertraum» und der «Druide», später gehen neben dem «Geltstag» und «Jakobs Wanderungen» einher «Die Gründung Burgdorfs» und «Der Knabe des Tell»; besonders das Gegenüber von Werken wie «Der Geltstag» und «Der Knabe des Tell» macht den Sachverhalt deutlich: im «Geltstag» das grauenerregende Bild verlorenen Menschentums, im «Knaben des Tell» reine Idealität. Halb bewußt wird Gotthelf sein Dichtertum also in dem Sinne, daß er wohl die Tatsache seines Dichtertums erkennt, aber nicht dessen Eigenart, so klar sie sich auch in der «Armennot» implicite aussprechen mag. Darum gehen sein dichterisches Können und sein dichterisches Wollen so sehr auseinander; die Richtung seines Wollens bleibt zeitlebens wesentlich von der Romantik bestimmt, allgemeiner gesagt, von der Literatur. Darum muß er in der «Käserei» in dem Augenblick glauben, er sei kein Dichter, wo er den Willen zum Literarischen fallen läßt und sagt: «So wollen wir die Sache ganz einfach und natürlich darzustellen suchen», also in dem Augenblick, wo er sich in Wahrheit zu seinem eigenen Dichtertum bekennt. Dieser Zwiespalt ist tragisch, Tragik des Genies, das noch an das Vergangene glaubt und unbewußt das Neue schafft.

Dieser Zwiespalt bringt in Gotthelf ein fortdauerndes Unbehagen gegenüber seinen im herkömmlichen Sinne poetischen Werken hervor. Den «Silvestertraum» nennt er einen «Jux», der ihm aber nicht schlecht gelungen sei, und schreibt: «Ich selbst weiß nie, ob etwas dumm oder recht ist. Ganz besonders stehe ich bei diesem Stück am Berge, manchmal kömmt mir vor, das Publikum werde sagen, ich werde ein Narr, und wiederum scheint mir, man werde finden, ich werde endlich genießbarer.» Hagenbach gegenüber stellt er als Hauptmotiv zur Abfassung des «Silvestertraums» die Bosheit hin, Steiger literarisch auszustechen; aber «die Sache selbst führte ich mit Ernst und Freude aus»; das erste Manuskript ging verloren; «eigentlich war es eine Strafe für meine Bosheit, eigentlich hätte mir sein Untergang ... ein warnend Zeichen sein sollen»; und doch schreibt er das Ganze aus dem Gedächtnis neu; «die Strafe für meinen Eigensinn wird aber nicht ausbleiben, ich sehe im Geiste schon die Rute hinterem Spiegel, die mir wartet». Das Schuldgefühl liegt aber tiefer als er hier vorgibt, nämlich in seinem zwiespältigen Verhältnis zu dieser Seite seines Dichtertums, der er sich immer wieder hingibt, ohne das Bedenken

loszuwerden, daß er sich selbst darin verleugne. Die «Gründung Burgdorfs» nennt er unbedeutend; «ich weiß wohl daß derlei Versuche meine schwache Seite sind, ich tröste mich aber damit, daß dies wenigstens eine unschuldige sei, wenn auch nicht gegenüber der Kunst, so doch gegenüber der Sitte». Diese «Schwäche», diese Vorliebe, ist demnach zwar moralisch unschuldig, aber, stark ausgedrückt, ein Verrat an der Kunst. Gotthelf meint jedoch nicht etwa Verrat an *seiner* Kunst, was voraussetzen würde, daß ihm seine Volksschriftstellerei als Kunst gelte, sondern Verrat an eben der literarischen Kunst, der er sich mit solchen Versuchen zuwendet; die Verschuldung liegt darin, daß er dies tut, obschon er der Aufgabe nicht gewachsen ist. Ähnlich denkt Gotthelf sogar von der «Schwarzen Spinne»; er gibt Hagenbach recht, der ihn anläßlich dieses Werkes davor warnt, «in das Netz der Belletristerei» zu geraten. Die Briefe an Mörikofer geben im ganzen dasselbe Bild. Die Beschäftigung mit den Sagen, schreibt Gotthelf, sei ein Zeitvertreib, er betont aber, wie schwierig diese Arbeit für den Neuling sei. Seine Frau behaupte, die «Rotentaler Herren» seien ganz mißlungen: wieder diese Flucht in das Fremdurteil, diesmal um ihm zu widersprechen. Sehr aufschlußreich ist der Brief vom 24. August 1841. Gotthelf entwirft da den Plan zu jenem großen Zyklus von Sagen- und Geschichtserzählungen und fährt fort: «Nun fühle ich mich da nicht im Sattel, fühle es besonders an der Schwerfälligkeit der Arbeit, ich fühle, daß ich bloß poetische Anschauungen habe und nicht poetische Urkraft, und dazu fehlt mir noch genaue historische Anschauung ... Ich bin da hineingeraten, ich weiß nicht, wie, und würde Ihnen sehr dankbar sein, wenn ein Machtspruch von Ihnen mir heraushülfe, mir etwa sagte, das Ding ist nicht zeitgemäß, die Form paßt nicht, der Inhalt ist zu absichtlich und die Erfindung zu prosaisch und matt, die zu Grunde liegende Sage schimmert entweder nicht durch oder liegt zu nackt und unverschmolzen neben der Erzählung. So ungefähr sollten Sie sprechen, dann wäre mir ein Stein ab dem Herzen, und ich würde mich wieder der Gegenwart zuwenden, von der ich mich freilich gerne über etwas anderem erholt hätte. Es ist aber fast nicht möglich, sich von der Gegenwart, wenn man sie einmal lebendig in sich aufgenommen hat mit all ihren Geburtswehen und Todeskrämpfen, sich so von ihr loszureißen, daß sie nicht in alles hinüberklingt und in das heiterste poetische Gefühl ihre spitzige, altkluge Nase steckt. Und es ist so schade. Die Schweiz ist so reich, aber gerade, weil sie so reich ist und jedes ihrer Kinder von Jugend auf in diesem Reichtum lebt, so genießt man ihn wohl und lebt wohl daran, seine Kräfte aber wendet man andern Dingen zu, hilft schaffen und bauen an der Gegenwart.» Die «poetische Urkraft», die Gotthelf bei der Sagendichtung in sich vermißt, das ist auf die Dichtung bezogen

jene Kraft, die er im «Schulmeister» als das Merkmal der «selbständigen Geister» erkennt: «In ihnen allein wohnt ungeschwächt und ungeteilt die Urkraft, die zeuget und gebiert ohne fremde Hülfe.» Wenn er diese Kraft hier so schmerzlich vermißt, so liegt darin unausgesprochen mehr als die bloße Sehnsucht danach; er fühlt sich «da» nicht im Sattel, d.h. anderswo ist es der Fall, dort erlebt er die Urkraft. Nur nennt er jenen Bereich nicht Poesie, und der Brief zeigt, warum er dies nicht kann. Das «heitere poetische Gefühl» gilt ihm als die dichterische Stimmung; diese Vorstellung vom unverbindlichen, heitern poetischen Spiel, das ist Popularromantik; in der Vorrede zum ersten Jahrgang der «Alpenrosen», 1811, steht: «Wir haben vor in heitern Erzählungen ein romantisches Blümchen auf unsern Boden zu verpflanzen.» Weil Gotthelf dies so sieht, kann er die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, der Wirklichkeit und ihren «Geburtswehen und Todeskrämpfen», das, was nicht Spiel, sondern leidenschaftlicher Kampf ist, nie und nimmer als eine Quelle der Dichtung erkennen; das «Dichten» ist ihm eine Erholung, wie denn die Popularromantik – nicht etwa wieder, sondern immer noch – auf dem Standpunkt der alten Aufklärer steht, für welche die Dichtung eine Verschönerung der Mußestunden ist. Und dennoch findet Gotthelf in der Sagendichtung keine wahre Befriedigung, er sieht überraschend klar, daß und auch inwiefern er nicht dazu taugt, und sein Gewissen hält ihn in der Gegenwart fest; darum diese Unsicherheit, dieses Anklammern an das Urteil des Freundes. Und Mörikofer antwortet; in welchem Sinne, zeigt Gotthelfs Brief vom 15. Februar 1842. «Du hast nichts anders ausgesprochen, als was ich unwillkürlich selbst fühlte, mir es doch aber lieber nicht selbst gestanden hätte ... Wo es mir fehlte, fühlte ich recht gut und wollte durch Naturanschauungen ersetzen, was mir an historischen abging, und daß dies nicht wenig Mühe kostete, hast du recht ... Erst werweisete ich: obs nicht besser sei, die ganze Sache liegen zu lassen und von diesem Wege ganz zu abstrahieren. Das fiel mit der Frage zusammen, was ich eigentlich in Zukunft vornehmen wolle als Hauptsache. Die Lust zöge mich zum historischen Roman, die Pflicht hält mich mehr in der Gegenwart fest»; und er will denn auch «bald die Sonnenseite des Baurenlebens, die man schon so lange von mir fordert, beginnen».

Hier sollte vor allem ein Überblick gegeben werden. Das Kapitel «Stil» wird im einzelnen zeigen, daß auch schon der «Bauernspiegel» Literarisches enthält. Wenn es sich dann auch erweist, daß dieses Literarische nicht ausschließlich romantischer Herkunft ist, so ist doch Gotthelfs Verhältnis zur romantischen Dichtung im wesentlichen identisch mit seinem Verhältnis zur Literatur überhaupt. Herder bildet mit an seiner Gedankenwelt, Schiller liebt er und zitiert ihn gern,

aber die Romantik ist es, die auf sein literarisches Schicksal jenen Einfluß übt, den die rezeptive Seite des schöpferischen Genies der Umwelt gestattet. Es kommt hinzu, daß Herder selbst, Johannes von Müller, ja sogar Schillers «Tell», von Jean Paul und Fries zu schweigen, im Bern jener Zeit durchaus als von dem umfassenden Strome der romantischen Bewegung getragen erscheinen.

Welche Unsicherheit dieses Bildungsschicksal in Gotthelf hervorgerufen hat, ist im Vorstehenden angedeutet. Aber war es denn nicht möglich, daß Gotthelf sich geradezu als den Erfüller dessen erkannte, was die Romantik wollte? Ist sein Werk nicht Volksdichtung und Mundartdichtung, wie Arnim in der Denkschrift «Von Volksliedern» sie sich wünscht und wie sie Görres, Grimm oder Eichendorff vorschwebt? Hätte Gotthelf nur der Erkenntnis bedurft, daß seine Hauptwerke im letzten Grunde romantisch seien, um sich von der Herstellung trivialromantischer Nebenwerke fernzuhalten? In der Tat beruhte ein Teil seines Erfolges in Deutschland darauf, daß man ihn in diesem Lichte sah. Hier ist jenes «beneidenswerte Denkmal» zu nennen, das Jacob Grimm dem Dialektdichter Gotthelf in der Vorrede zum Deutschen Wörterbuch gesetzt hat; wohl das schönste Zeugnis ist aber, wenn es als echt gelten darf, ein hochdeutsches Exemplar der beiden «Uli», das die folgende Widmung Robert Schumanns trägt: «Am Abschiedstage bittet dieses Buch im Preußer'schen Hause zurückbleiben zu dürfen als Erinnerung an Robert u. Klara Sch. Leipzig, d. 21ten März 1852.»

Was Gotthelf damit meinte, wenn er sich Volksschriftsteller nannte, wird in einer besondern Untersuchung zur Sprache kommen. Eines ist aber ohne weiteres deutlich: wenn er sich nicht Volks*dichter* nannte, so geschah dies, weil er sich nicht nur – mit jenem bäuerlichen Minderwertigkeitsgefühl – der romantischen Konzeption des Dichterischen überhaupt, sondern namentlich auch der romantischen Vorstellung von Volkspoesie fremd fühlte. Romantische Volkspoesie ist Dichtung *aus* dem Volke oder *nach* dem Volke, Gotthelfs Werke sind in erster Linie Dichtung *für* das Volk; es verbindet ihn schlechterdings nichts mit dem Typus des volkstümlichen Sängers im Stile Brentanos oder Eichendorffs.

Gotthelf stand tief genug in der Literatur, um selbst nicht unliterarisch zu bleiben, aber nicht so tief, daß er sich seiner literarischen Eigenart hätte völlig bewußt werden können. Es ist bei ihm nicht so wie bei Stifter oder Keller; jene gehen ganz in die romantische Welt ein und können sich gerade darum mit vollendeter Klarheit von ihr lösen, bei Gotthelf bleibt das Literarische provinziell und haftet lebenslang ungeklärt an ihm. Wenn er als Mensch einen Kampf gegen das dämonisch Irrationale führt, der ihn mit Stifter vergleichen läßt,

so ist ihm doch die Erkenntnis versagt, daß dies im Literarischen den Kampf gegen die romantische Form bedeuten müßte. Er lebt nicht zu früh, um seine literarische Stellung zu erkennen; der Kampf gegen die Romantik ist längst im Gange; aber Gotthelf ist innerlich und äußerlich vom Zentrum des literarischen Geschehens zu weit entfernt. Stifter und Keller, nicht aber Gotthelf, sind die großen Beispiele für die Überwindung der Romantik, weil sie sich in ihnen fortschreitend und als sichtbarer Kampf vollzieht, während bei Gotthelf das Romantische nur an fast zufälligen Punkten seines Schaffens neben dem von Anfang an ganz Andersgearteten hervortritt.

Stil

Gotthelf schreibt am Anfang des «Bauernspiegels» einen Stil, der kaum künstlicher ist als sein Briefstil. Im Vorwort entschuldigt sich Jeremias wegen seiner «Sprachunkunde»; später erzählt er, wie er mit dem Schreiben am Anfang nur sehr langsam, dann aber immer rascher fortgekommen sei. Das ist Gotthelf selber; der Stil wird im «Bauernspiegel» in der Tat nach und nach flüssiger. Am Anfang aber steht ein kunstloser Berichtstil. Wenn er einen eigenen Reiz hat, so liegt er in der Knappheit, in der geladenen Kürze. Es steckt in ihm noch spürbar die gewaltig aufgestaute Energie, die sich bei Gotthelf im Schreiben Luft machte, wie er es in dem berühmten Brief an Carl Bitzius vom 16. Dezember 1838 erzählt. Selbst moralische Abschweifungen, die ja Gotthelf im allgemeinen liebt, sind hier noch tunlichst unterdrückt, es bleibt oft bei einer bloßen rhetorischen Frage. «Ob wohl der Teufel an der Freude des Bauern auch seine Freude gehabt, wer sagt mir das?» «Geht wohl bei vielen Leuten ihre Religion weiter?» «Hatte der Mann wohl ein Herz im Leibe oder keins?» «Ob wohl über dieses Beten die Erbauung im Himmel tief, auf dem Tisch der Segen des gütigen himmlischen Vaters groß gewesen sei, wer sagt mir das?» Wo Gotthelf die Antwort selbst gibt, ist sie kurz; so auf die Frage, wo der Grund für das Überhandnehmen der Armut liege; die Antwort ist fast nichts weiter als der Hinweis darauf, daß die Frage in der Geschichte des Jeremias episch beantwortet werde; systematisch beantwortet ist sie erst in der «Armennot». Die wiederholten Fragen sind im Grunde ein kleineres Abbild des ganzen Werks, das nur die unhaltbaren Zustände aufzeigt und es dem Leser überläßt, sich ihre Behebung auszudenken.

Das Vorwärtsdrängende, das die Erzählung hier an sich hat, liegt ferner in kurz abschließenden Sätzen. «Meine glückliche Zeit war dahin, sie hatte etwas mehr als fünf Jahre gedauert.» «So wurde ich ein Güterbub und war acht Jahre alt.» «Man verwahrloste mich, dafür sagte man mir wüst, deswegen wurde meine Rechnung um so größer.

So übt man Gerechtigkeit.» Mit großartiger Kühle erzählt Gotthelf, wo es sich gerade gibt, einen großen und schwerwiegenden Zusammenhang in ein paar Worten zu Ende, wenn er für das Folgende nicht mehr wichtig ist. «Ich sah sie nicht mehr, die gute Großmutter. Sie starb, als ich schon ein Güterbub geworden; ich vernahm es nicht einmal, denn einen Güterbuben heißt man nicht zGräbt kommen, nicht einmal mit der Großmutter. Ich sah überhaupt meine Verwandten nicht mehr, ausgenommen Sami zuweilen, wenn ich auf ein Gut verteilt oder verdinget wurde an den Mindestbietenden; da tat er, als ob ich ihn nichts anginge. Seine Brüder heirateten alle nicht, blieben seine Knechte, und er erbte sie alle.» «Bald darauf heiratete sie» (die Mutter) «wieder und kam, ehe ich erzogen war, im Elend um, ohne daß ich etwas von ihr oder sie etwas von mir hatte.» «Diese Tanten (ich sage dieses hier, weil später nichts mehr von ihnen vorkömmt) wurden alle schlechte Hausmütter ...» Im kleinen zeigt sich diese Nüchternheit in dem häufigen Gebrauch von «usw.». Dieser Stil erzählt gern in Hauptsätzen. «Am folgenden Morgen erst erwachte ich. Mein Erstes war, die Großmutter zu rufen. Sie antwortete nicht; ich rief: ‚Großvater!', erhielt keine Antwort. Ich sah auf; mein Bruder lag neben mir; die Stube war mir fremd; nirgends ein Großvater, nirgends eine Großmutter!»

Eines der vollendetsten Kapitel bei Gotthelf ist das fünfte des «Bauernspiegels» mit dem Titel «Der Vater stirbt». Man erkennt dies am besten, wenn man etwa das Kapitel «Wie Gott mir Anneli nimmt» damit vergleicht. Das Kapitel ist schon äußerlich auffallend kurz. Zu Anfang einige karge, unverbundene Hauptsätze. Wie der Vater zu seiner letzten Arbeit aufbricht, sagt die Mutter einen einzigen Satz zu ihm, er antwortet nichts; er wird sterbend zurückgebracht und spricht vor seinem Tode nur noch ein einziges Wort: «Trinken!» Die Erregtheit der Szene drückt sich vornehmlich aus in wiederholtem «o» und «ach»; der Jammer der Familie ist fast nur angedeutet; der Zorn über den gewissenlosen Arzt liegt in einem einzigen Ausruf; dann versichert Jeremias, daß er nicht weiter beschreiben könne, daß er nichts mehr wisse. Der Schluß des Kapitels lautet: «Am vierten Tage wurde er begraben; von seinen Geschwistern begleitete ihn nur der dümmste der Brüder, und auch der Bauer, der bis dahin kein Lebenszeichen gegeben, ging mit, nachdem er tüchtig Käse, Brot und Wein, welches die Mutter aufgestellt, zu sich genommen hatte. So begrub man den Vater; wir waren nun Waisen und sollten es erfahren.» Es ist äußerlich dieselbe Kürze wie am Schluß des «Werther»; hier ist sie Natur; dort will sie es sein. Auch die heilige Nüchternheit des Stils im «Heinrich von Ofterdingen» ist bewußtes Programm, wodurch sich bestätigt, daß dieser Stil bei Novalis nicht einer absoluten Notwendigkeit entspringt.

Solcher Stil geht nicht, wie es etwa der Stil Jean Pauls so sehr tut, von der Sprache aus, sondern vom Gegenstand, darum vollendet er sich dort, wo er den Gegenstand in die knappste sprachliche Form faßt. Darum auch schadet es Gotthelf so wenig, daß sein Deutsch immer schlackig geblieben ist, während Jean Paul ohne seine unnachahmliche Sprache nicht denkbar wäre. Das Hinreißende dieses Berichtstils ist seine Objektivität, vor allem weil sie eine erkämpfte ist, weil sehr viel Unausgesprochenes hinter den einfachen Worten steht.

Eine entwickeltere Form desselben Stils liegt etwa in den Anfangspartien des «Anne Bäbi» vor. Ein Formelement, das schon im «Bauernspiegel» kenntlich wird, tritt hier mehr hervor: die Zweigliedrigkeit der Sätze. «Hansli Jowäger war ein braver Mann, *und* Anne Bäbi, sein Weib, meinte es auch gut, aber uf sy Gattig ... Sein Hut hatte keinen hohen Gupf; desto breiter war der Schirm, *und* wenn er an einem Stock zMärit ging, so stellte er gerne das Kinn auf selbigen ab, während er um eine Kuh märtete ... Ihrer Großmutter Hochzeitkittel trug sie an den heiligen Sonntagen, *und* ihren eigenen Hochzeitkittel sparte sie der Nachkommenschaft auf. Sie hatte noch Schuhe mit währschaften Böden ..., *und* für Ärgäuer Fürtücher hatte sie noch keinen Kreuzer ausgegeben ... So hatten sie eine göttliche Freude an ihm, *und* was er machte, schien ihnen geistlich ... Hansli Jowäger wohnte zu Gutmütigen, *und* Gutmütigen lag in einer fruchtbaren Gegend im Bernerlande.» In solchen Sätzen wird der Gegenstand gleichsam von zwei Seiten angefaßt und eingefaßt, er erscheint in sich geschlossen und begrenzt wie die Sätze selbst. So hat das Prinzip der Objektivität, das sich im Anfang des «Bauernspiegels» als leidenschaftliche Nüchternheit auswirkte, in diesem gelöstern und heiterern Stil mehr auch die Form ergriffen.

Aber schon im «Bauernspiegel» bedient sich Gotthelf eines eigentlich poetischen Stils. Er erscheint zuerst deutlich dort, wo Gotthelf einen bernischen Bauernhof idealisierend beschreibt, und kennzeichnet sich durch die Ausmalung. Er ist mit schmückenden Beiwörtern fast überladen. «Der beliebte Rosmarin, die bedeutungsvolle Myrte ... Unter dem weit ausreichenden Dache sprudelte der reiche Brunnen, und im reinlichen Troge warf das Wasser seine Bläschen ... Schwere Kühe ... wiehernde Rosse ... die weite Küche ... vom geblümten Milchhafen ... das kernichte Brot ...» Mit Vorliebe sind sogar zwei Beiwörter gegeben: «Die muntere, dicke Großmutter, die schönen, runden Arme ... zwei große, schlanke Meitscheni ... lange und breite Speckseiten ... eine helle, klare Stimme ... ein länglichtes, schönes Gesicht mit heitern braunen Augen ... die große, reinliche Stube ... gelben Emmentalerkäs mit den großen, wässerigen Augen ...» Ein ähnlicher Stil herrscht in der idyllischen Rahmenerzählung der «Schwarzen

Spinne». Das schmückende Beiwort dient dazu, den Gegenstand vollkommener darzustellen, während das subjektive Beiwort ihn in einer besondern Beleuchtung oder Beziehung zeigen will; deshalb kann das schmückende Beiwort sich wiederholen, das subjektive, das die Romantik liebte, muß neu, unerwartet und einmalig sein. Gerade die Idylle klassischer Prägung liebt das schmückende Beiwort, weil sie eine von allem Besondern freie Darstellung des typisch Menschlichen sein will. So will auch Gotthelf hier nicht einen besondern Hof veranschaulichen, er will einfach das Bild des idealen Bauernhofes geben.

Dieser Stil wirkt ausgesprochen literarisch. Hexametrische Idyllendichtung klingt in ihm nach, wie etwa der jüngere Wyß und Usteri sie pflegten. Bei Gotthelf ist sogar ganz allgemein hexametrischer Tonfall häufig. Der «Silvestertraum» z. B., wo sich Gotthelf um einen dichterischen Sprachklang bemüht, enthält nicht wenige ganze Hexameter.« ... durch das Leben die Klagen der nutzlos trauernden Seele.» «... nicht einmal einen Schatten, den Glauben der Seinen zu wecken.» «... soviel Glanz gesammelt und jetzt keinen warnenden Schatten.» «... schwebte an ihm vorbei ohne Gruß und freudiges Wesen.» Bloße daktylische Schlüsse sind sehr zahlreich. Im «Schulmeister» steht: «Um das Haus herum sirmte noch die geschäftige Hausfrau»; ein solcher Satz, der sich als schlechter Hexameter lesen läßt, verrät sich vor allem durch den Ausdruck «die geschäftige Hausfrau» als eine Erinnerung an Hexameter-Idyllen; in Vossens «Luise» und «Hermann und Dorothea» sind die Epitheta ähnlich. Nicht zufällig erscheint dieser Satz an einer idyllisch gefärbten Stelle. Vossisch klingt auch dies: «Nun ward viel gegessen, viel getrunken und zwischendurch gewechselt manche verständige Rede», oder «... während Christeli zündete dem alles überschauenden Fuhrmann»; solche Präsenspartizipien sind für den daktylischen fünften Fuß beliebt. Voß war, gerade als Idylliker, bei den Bernern sehr geschätzt. Übrigens fühlt man sich bei Gotthelf gelegentlich wohl auch an Vossens Homer erinnert; so erscheint dieser hexametrisch klingende Vergleich im «Bauernspiegel» als ein seltsamer Fremdkörper: «... wie von des Bogens straffer Sehne zum nahen Ziele der Pfeil fliegt.» Gotthelf spielt bisweilen auf Homer an.

Der Eingang des «Silvestertraums» besteht fast ganz aus mehreren Vergleichen zwischen Gewittern und menschlichen Schicksalen, wobei die Gewitter bis ins einzelnste poetisch dargestellt sind. Wahrhaft unersättlich in seiner Freude an Gleichnissen zeigt sich Gotthelf in der «Käthi», einem Werk, auf das er überhaupt viel bewußte Kunst verwendet hat. Hier folgen aufeinander drei verschiedene Bilder für einen Ehezwist. «Das war der Eingang zu einem gewaltigen Ehegewitter, welchem lange böses Ehewetter folgte. Es ist am Ehehimmel ähnlich wie am natürlichen Himmel ...», es folgt die Schilderung eines Gewit-

ters. Dann schließt ganz unverbunden an: «Das Ehewetter ist einem feuerspeienden Berge auffallend ähnlich. In tiefen Schlünden» usw. Und wiederum unverbunden: «Ein rechtes Ehegewitter am Ehehimmel ist ungeheuer ähnlich einer Schlacht in weitem Felde» usw., dieses Bild noch viel breiter als die vorigen: eine Steigerung. Dann faßt Gotthelf zusammen: «Wie Gewitter, Feuerberg und Schlacht sich ähnlich sind in Feuer, Donner, Dampf und Graus, Anfang, Fortgang und Ende und doch weder das eine noch das andere sich gleich sind, so umfaßt ein Wetter am Ehehimmel alle jene drei in Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten ...» Gotthelf nimmt es also mit der Ähnlichkeit sehr genau. Nur darum, weil er als Vergleichsgegenstände solche heranzieht, die mit dem Verglichenen eine objektive Ähnlichkeit haben, ist es ihm überhaupt möglich, die Gleichnisbilder so sehr zu verselbständigen; denn wenn die Ähnlichkeit bloß in einer augenblicklichen Assoziation des Dichters zutage tritt, so muß sie schwinden, sobald der Vergleichsgegenstand in seiner eigenen Wesenheit ganz erscheint. Das romantische Gleichnis ist überraschend und fremdartig: «Gemein und dunkel wird oft die Seele verhüllt, die so rein und offen ist; so deckt graue Rinde das Eis, das zerschlagen innen licht und hell und blau wie Äther erscheint.» Dieses Gleichnis vertrüge eine weitere Ausmalung nicht, denn alsbald müßte die Kälte und Härte des Eises die Vorstellung beherrschen und so die Vergleichsbeziehung zur Seele stören. Diese Gleichnisse wollen nichts verdeutlichen, sie wollen nur eine Beziehung aufleuchten lassen und wieder verschwinden. Gotthelfs Gleichnisse sind naheliegend; und ebenso beruht das Komische bei ihm weniger auf bizarren Kombinationen als auf der Übertreibung, d. h. der bloßen Steigerung einer im Objekt schon gegebenen Komik. So kann Gotthelf auch eine abgeblaßte komische Redensart nehmen und sie einzig dadurch zu etwas eigentlich Neuem machen, daß er sie übertreibend auskostet. «Jakobli ... machte eine Physiognomie, gegen welche die eines Ochsen am Berge geistreich könnte genannt werden.» Michel macht ein Gesicht, «als ob er nicht bloß allen Pfeffer auf dem ganzen Erdboden gefressen hätte, sondern auch das Land, wo er wächst, mit allen Pfefferstäuchen dazu». Leute setzen sich hin und «pflanzen die Ellbogen auf den Tisch, als ob sie da Wurzel schlagen, grünen und blühen und dem Besitzer Schatten geben sollten für ewige Zeiten».

Eine Vergleichstechnik wie diejenige Gotthelfs, die sich auf objektive Ähnlichkeiten zwischen den Gegenständen stützt, setzt ein naives Verhältnis zur Welt der Erscheinungen voraus. Denn wo es wahrhaft fragwürdig geworden ist, ob die Erscheinung das innere Wesen sichtbar mache, da hat es keinen Sinn mehr, sie durch ähnliche Erscheinungen zu verdeutlichen, weil damit für das Wesentliche, das hinter der Erscheinung liegt, nichts getan ist. Diese Ansicht aber, daß das

Wahre hinter und nicht in der Erscheinung liege, beherrscht den Menschen, der sein Inneres als das eigentlich Wahre erlebt.

Daneben gibt es aber bei Gotthelf einen Stil, der sich vor allem durch sein Pathos auszeichnet. Im «Bauernspiegel» bricht er zum erstenmal entscheidend durch im sechzehnten Kapitel. Hier ist eine Feuersbrunst erzählt; es scheint mit einemmal ein anderer Dichter zu reden, und so ist es in der Tat: die Anklänge an Schillers «Glocke» sind sehr deutlich. Das Feuer ist wie dort personifiziert. «Aber der Mensch bebte nicht», sagt Gotthelf mit dem pathetischen Singular Schillers. «Durch ihre Hände flog der Eimer ..., und in hohem Bogen stürzten Wasserwogen auf die Dächer nieder»; Schiller: «Durch der Hände lange Kette Um die Wette Fliegt der Eimer; hoch im Bogen Spritzen Quellen Wasserwogen.» In «Geld und Geist» kehrt dieselbe Szene wieder; dort ist die Anlehnung an Schiller noch enger; gleichsam eine Rekapitulation der «Glocke» ist schon die vorausgeschickte Betrachtung über den je nach Anlaß verschiedenen Klang der Kirchenglocken. Muret sieht wohl nicht zu Unrecht in Schillers Rhetorik, neben der Bibelsprache, überhaupt das wesentlichste Vorbild für Gotthelfs pathetischen Stil, insbesondere für die Inversion und den Rhythmus. Es wird aber später zu zeigen sein, daß es mit der Verpflanzung dieser Elemente aus der Verssprache in Gotthelfs Prosa eine besondere Bewandtnis hat. Recht hat Muret auch darin, daß er die Bedeutung des Jean Paul-Einflusses für Gotthelfs Stil sehr gering anschlägt.

Das folgende Kapitel im «Bauernspiegel» heißt «Fürio! Es brennt auch im Herzen», und hier bricht nun nach jenem Pathos alsbald sein Gegenstück durch: die Sentimentalität. «Eine sanfte Wärme glomm in mir auf, ein süßer Schauer rieselte mir aus der Kammer des Herzens hinaus durch die Brust, ein immer wachsendes Sehnen wurde geboren, dem Mädchen zu danken, bei dem Mädchen zu sein; wonnige Gefühle, deren Namen ich nicht kannte, knospeten in mir, und die Knospen hoben leise ihre Köpflein auf aus dem kalten Sarge des Herzens, in dem so manches schon begraben, wo nur Moder, Verwesung und starre Totengebeine waren, und die Knospen blühten schüchtern auf, und Blümlein hold und lieblich ohne Zahl wärmten sich im Sonnenlicht aufgehender Liebe, verschämt noch die Gesichtchen in rosigem Taue verschleiert, und aus dem Sarge war ein blühend Brautbett geworden.» Dies ist übelster Almanachstil. Wie literarisch aber auch Gotthelfs Pathos ist, zeigen Entgleisungen wie «des Feindes nasses Nahen» oder: «An die Wände prätschten gradlinicht die nächsten Röhren ihre blinkenden Wasserstrahlen, wie von des Bogens straffer Sehne zum nahen Ziele der Pfeil fliegt», wo ohne jedes Gefühl für Stilhöhe ein Dialektwort in die nächste Nähe eines an die erlesenste Epik gemahnenden Vergleiches gestellt ist; und in derselben Erzählung von

der Feuersbrunst in «Geld und Geist», wo Gotthelf stellenweise höchstes Pathos erreicht, steht der Satz: «Wer weiß, ob es schwerer wäre, ein Hundert zusammengefangene Flöhe zusammenzuhalten auf der engen Fläche einer Hand, als einen langen Wasserzug, bestehend aus Menschen von hundert Orten her.» Bei Gotthelf ist es nicht so wie bei Jean Paul, daß das Größte und das Kleinste ohne Schaden nebeneinander stehen könnten; bei Jean Paul ist beides notwendig und echt; Gotthelfs Pathos ist hohl, wo es nicht sittliches, sondern dichterisches Pathos ist, und seine Sentimentalität ist süßlich.

Es läßt sich auch sonst nachweisen, daß dieses Pathos für Gotthelf eine rein literarische Angelegenheit ist. Vergleicht man die beiden Fassungen der Sage vom Ritter von Brandis miteinander, die zuerst als Einlage in der «Wassernot» erschien und vier Jahre später als selbständige Rahmenerzählung, so erkennt man Folgendes. In der ersten Fassung bleibt der Stil im Beginn der Erzählung gemäßigt und steigert sich erst dort zum Pathos, wo die Handlung dramatischer wird. In der selbständigen Fassung ist der Stil gleichmäßig gehoben; die früher gemäßigte Partie ist umstilisiert, das Übrige großenteils einfach übernommen. Der Grund ist lediglich der, daß die verselbständigte Erzählung mit höherem literarischem Anspruch auftritt und Gotthelf dem zu genügen glaubt, indem er nun durchweg den Stil verwendet, der ihm als schön gilt.

Das sprechendste Beispiel dieser Art sind aber die drei Fassungen der «Schlachtfelder», an denen sich noch mehr als bloß Stilistisches ablesen läßt; es sind zwei Entwürfe und die Druckfassung. Seinen Ursprung hat das Stück in dem Einfall, dem romantischen Schlachtfelderkult der Zeit, an dem Gotthelf auch selbst teilgenommen hat, einen andern, fruchtbarern Totenkult gegenüberzustellen, nämlich eine Besinnung auf den Segen und auf die Verpflichtung, die von den verstorbenen Angehörigen auf die Lebenden kommen. In der ersten Fassung ist dieser Gedanke schlicht ausgeführt. Die Vorstellung von dem Erbe der vergangenen Generationen erscheint als natürliches Bild: «Zu einem ungeheuren Berge ist diese Hinterlassenschaft angewachsen, auf ihrem Gipfel lebt und kämpft das gegenwärtige Geschlecht.» Gelegentlich ist die Sprache wohl salbungsvoll, aber ganz mit Maß. Diese Form des Stücks war Gotthelf offenbar zu anspruchslos, und er arbeitete es aus einer Betrachtung zu einer Erzählung um. Im ersten Entwurf war von seiner eigenen Person nicht die Rede; im zweiten erzählt er, wie er an einer Schlachtenfeier teilnimmt, dann aber, von der Äußerlichkeit dieses Treibens angewidert, sich auf einen Kirchhof flüchtet. Es genügt ihm nicht, seine Stimmung zu schildern, sondern er läßt in romantischer Weise die gefeierten Heldengestalten visionär erscheinen und mit Befremden in die heutige Welt blicken,

und auf dem Kirchhof bleibt es nicht bei bloßen Betrachtungen, sondern es erscheinen ihm wie dem Träumer des «Silvestertraums» die verstorbene Frau, die verstorbenen Eltern und die vergangenen Geschlechter. Zuletzt wird er durch das herannahende Festgetöse aus seinen Träumen gerissen. Die Druckfassung bringt nichts wesentlich Neues, der Schritt zur «Dichtung» ist bereits getan. Einzelnes wird noch visionärer. So etwa war der Berg, zu dem sich die Hinterlassenschaft der vergangenen Generationen auftürmt, auch im zweiten Entwurf noch ein bloßes Bild; jetzt aber wird er zur Vision: «So sann ich, und vor mir türmte neben dem kleinen Hügel ein mächtiger Berg sich auf, und schwindelnd saß ich oben auf dessen Spitze ... Und, je mehr ich diesen Berg ins Auge faßte, desto ungeheurer ward er, sein Fuß deckte die Erde, seine Spitze strebte zur Sonne» – so völlig unanschaulich ist die Sache, der typische mißlungene Versuch, aus einer Metapher eine Vision zu machen. Auch der Stil wird von Fassung zu Fassung «poetischer»; ein ganz kleines Beispiel genüge. Im zweiten Entwurf heißt es einmal: «..., der das Kleinste nicht auf leichte Achsel nimmt»; die Weglassung des Artikels, ein stehendes Merkmal von Gotthelfs pathetischem Stil, ist schon geziert genug; in der Druckfassung wird daraus: «..., der mit dem Heiligen nicht spielt, keine leichte Achsel hat für irgendeine Pflicht»! Es ist beinahe tragisch, wie hier aus einer zwar nicht bedeutenden, aber ansprechenden geistlichen Betrachtung ein romantisch-literarisch drapiertes Unding wird; denn der Fall ist bezeichnend. Der Weg der künstlerischen Reflexion hat Gotthelf immer in die Irre geführt; am «Silvestertraum» und wo sonst noch verschiedene Fassungen vorliegen, läßt sich dasselbe zeigen.

Gotthelf empfindet das Fragwürdige seines pathetischen Stils selber. «Die kleinsten Dinge sind für den, welcher nicht größere erlebt, groß genug, um mit den größten Worten sie auszudrücken ... Daher wird dem Volksschriftsteller ... erlaubt sein, das sogenannte Kleine, aber den Weisen das Wichtigste, auch mit den gewichtigsten Worten darzustellen, welche ihm zu Gebote stehen.»

Pathetischer und sentimentaler Stil sind subjektiver als der Berichtstil und der idyllische, sie geben außer dem Gegenstand auch noch die innere Regung des Darstellenden wieder und sind nur dort erlaubt, wo diese stark ist. Wenn Gotthelfs Pathos und Sentimentalität so oft ins Unechte geraten, so spricht dies nicht dafür, daß er nicht stark empfinde, aber dafür, daß die reine Gefühlserregung keine wesentliche Quelle seines Dichtertums ist. Darum ist er an solchen Stellen besonders unglücklich, wo er ein mächtiges Gefühl ausdrücken möchte. «Ich glaubte mich frei, die Welt stund mir offen, Kraft brauste in meinen Gliedern, Selbstgefühl blitzte aus meinen Augen, Mut schwellte das Herz; als ob ich an einem hellen Maitag mein Lebensschifflein vom

Ufer stieße und ein nahes Gestade, glühend in schöner Gottespracht, mir würde, wars mir im Gemüte.» Brausen, blitzen, schwellen, glühen: Wörter des Überschwangs und der Bewegung sind hier gehäuft; «schwellen» ist Lieblingswort Gotthelfs für sentimental-pathetische Stellen. Gehäuft sind auch die gleichgebauten asyndetischen Sätze; diese Reihung ist grundverschieden von jenen Folgen kurzer Hauptsätze im Berichtstil; war es dort eine wortkarge Beschränkung auf das Wesentliche, so ist es hier das wahre Nichtendenwollen.

Das Pathos als Ausdruck läßt sich als lyrisches Pathos bezeichnen. Eine andere Richtung ist das rhetorische, dessen Ziel nicht der Ausdruck ist, sondern der Eindruck, die Wirkung auf den Hörer oder Leser. Es kann unter Umständen die eigene Erregung des Sprechers nur vortäuschen, um den Hörer in Erregung zu versetzen. Dies tut Gotthelf sehr oft, nur tut er unglücklicherweise oft auch als Dichter, was er nur als Redner oder Tendenzschriftsteller tun dürfte. Auch sein dichterisches Pathos ist wesentlich rhetorisch, weil er zum subjektiveren lyrischen nicht geschaffen ist.

Und so finden sich denn rhetorische Figuren bei ihm immer wieder. Die Anapher: «Stunden schienen zu verschleichen, bis Schritte durch die Nacht hallten, bis eine Rundelle sich zeigte, bis das schauerliche Rasseln einer Spritze vernehmbar ward.» Komplizierter und schwülstiger so: «... und des Elementes Wut verzehrte um so schneller seine Nahrung, und schwächer schlugen seine Flammen auf, und kürzer wurden seine feurigen Zungen, und matter leckten sie an den schwarzen Hölzern hinauf.» In diesen Beispielen zeigt sich zugleich die Vorliebe für dreigliedrige Reihen. «Schön blau war der Himmel, schön warm schien die Sonne, schön grün waren die Matten ... Sie fühlten die warme Sonne nicht, sie sahen den blauen Himmel nicht, ihnen wars wie den Vögelein, die man im lustigen Mai in die Kräze tut.» Das Schema der Dreigliedrigkeit ist ferner auf einzelne Wörter angewendet, oft äußerlich bis zum Sinnlosen. «Die Pflänzchen der Liebe sterben, und kühle, kalte, selbstsüchtige Menschheit nistet sich ein als tausendarmiges Unkraut in der Liebe verödetem Garten, und da, wo man der süßen Liebe süße Früchte hätte pflücken können, findet man nur die bittern Galläpfel des Neides, der Engherzigkeit, der Gemeinheit.»

So peinlich die Rhetorik bei Gotthelf wirkt, wo er selbst sich ihr hingibt, so wundervoll kann sie wirken, sobald er sie objektiviert. Im «Bauernspiegel» schildert er einmal eine Predigt über das jüngste Gericht und ihre Wirkung auf die Gemeinde; Pathos und Sentimentalität sind hier objektiviert einmal darin, daß sie in den Kanzelredner und seine Hörer verlegt sind, überdies aber im Humor. «Und er redete lauter und immer lauter, bis ein Mädchen sein Nastuch nahm und schluchzte; da nahmen alle Mädchen nacheinander die Nastücher und

schluchzten, und die Weiber taten ebenso, und auch lauter und immer lauter, und die Tränen rannen häufiger, und die Herzen pochten heftiger, und der Pfarrer donnerte mächtiger; selbst der Himmel wurde graulich, die Hölle immer furchtbarlicher, das Zittern und Beben immer gewaltiger, das jüngste Gericht kam näher, immer näher, die Posaunenengel brachten die Posaunen zum Munde näher, immer näher, Zittern und Beben erfüllte die Glieder, von dem jüngsten Gericht glaubte sich alles verschlungen – da pickte des Pfarrers Uhr die bestimmte Minute. Es schwieg der Pfarrer, es verrannen die Bilder, es trockneten die Tränen, es verhallte das Schluchzen, und der Pfarrer nahm eine Prise Tabak mit Zufriedenheit, und die Weiber boten einander ihre Schnupfdrucken mit Behaglichkeit und sprachen: ‚Das war doch schön, dä chas!'» Satzreihen mit «und», anaphorische und asyndetische Reihen und vor allem die gewaltige Steigerung durch eine Reihe von Komparativen: all dies, was Gotthelf selber im Ernst immer verwendet, tritt hier im Komischen auf. Der Satz hat eine schier unübertreffliche Linienführung: er schwillt mächtig auf, ruht einen Moment, schwillt wieder ab und erhält seinen komischen Schlußpunkt in der kleinen direkten Rede, die durch ihren mundartlichen Einschlag zum Pathos kontrastiert.

Aber auch außerhalb des Komischen sind solche rhetorische Reihungen bei Gotthelf gut verwendet, wo sie eine fremde Empfindung angemessen ausdrücken. So geben sie einmal im «Knaben des Tell» eine stundenlange, wachsende Angst des Knaben ganz vorzüglich wieder; die Empfindung ist hier nicht überschwänglich, sondern krampfhaft, darum entspricht ihr der verkrampfte Stil sehr gut.

Es sei hier erlaubt, einen Brief aus dem «Hyperion» und einen Abschnitt aus der «Gründung Burgdorfs» einander gegenüberzustellen, die formal ähnlich sind und darum den Unterschied zwischen lyrischem und rhetorischem, ja eigentlich falschem Pathos besonders eindrücklich werden lassen.

Hölderlin:

«Eh' es eines von uns beeden wußte, gehörten wir uns an.

Wenn ich so, mit allen Huldigungen des Herzens, selig überwunden, vor ihr stand, und schwieg, und all mein Leben sich hingab in den Strahlen des Augs, das sie nur sah, nur sie umfaßte, und sie dann wieder zärtlich zweifelnd mich betrachtete, und nicht wußte, wo ich war mit meinen Gedanken, wenn ich oft, begraben in Lust und Schönheit, bei einem reizenden Geschäfte sie belauschte, und um die leiseste Bewegung, wie die Biene um die schwanken Zweige, meine Seele schweift' und flog, und wenn sie dann in friedlichen Gedanken gegen mich sich wandt', und, überrascht von meiner Freude, meine Freude sich verbergen mußt', und bei der lieben Arbeit ihre Ruhe wieder sucht' und fand –

Wenn sie, wunderbar allwissend, jeden Wohlklang, jeden Mißlaut in der Tiefe meines Wesens, im Momente, da er begann, noch eh' ich selbst ihn wahrnahm, mir enthüllte, wenn sie jeden Schatten eines Wölkchens auf der Stirne, jeden Schatten einer Wehmut, eines Stolzes auf der Lippe, jeden Funken mir im Auge sah, wenn sie die Ebb' und Flut des Herzens mir behorcht' und sorgsam trübe Stunden ahnete, indes mein Geist zu unenthaltsam, zu verschwenderisch im üppigen Gespräche sich verzehrte, wenn das liebe Wesen, treuer wie ein Spiegel, jeden Wechsel meiner Wange mir verriet, und oft in freundlichen Bekümmernissen über mein unstet Wesen mich ermahnt, und strafte, wie ein teures Kind –

Ach! da du einst, Unschuldige, an den Fingern die Treppen zähltest, von unsrem Berge herab zu deinem Hause, da du deine Spaziergänge mir wiesest, die Plätze, wo du sonst gesessen, und mir erzähltest, wie die Zeit dir da vergangen, und mir am Ende sagtest, es sei dir jetzt, als wär' ich auch von jeher dagewesen –

Gehörten wir da nicht längst uns an?»

Gotthelf:

«Wunderschön wars anzusehen, wie hoch und trotzig die Jungfrau stand, wie kühn sie sprach und drohte, wie ihre Augen glühten, die Spitze des Speeres blitzte, wie schön der Jüngling ihr gegenüberstand, mit ruhigem Worte sie belehren wollte, mit festem Sinn ihr das Vergebliche ihres Tuns auseinandersetzte, mit freundlichem Worte sie gewinnen wollte, wie das wärmer, lebendiger ward, das eine Mal die Jungfrau sich hineinredete in zornige Glut, funkelte, strahlte einem sprühenden Feuerbrande gleich, der Jüngling fast in Andacht ihr zuhörte, höher und höher erglühte, ob in Haß, ob in Liebe, wußten die Götter, endlich mit kühnem Schwunge sie fassen wollte und strauchelte oder am Boden lag, die Jungfrau verschwunden war, oder hinwiederum der Jüngling redete, so weich und warm sie bat, ihr anhielt, sich zu versöhnen, ihren Wahn aufzugeben und Christum anzunehmen, und sie milder und milder ward, leise, leise die süßen Wellen der Liebe an ihrem Herzen spielten, ihre Augen lieblich glänzten, warm und süß sie sich füllten, bis sie plötzlich, wie von scharfem, jähem Biß geweckt, aus freundlichem Traume auffuhr, dunkelrot Zorn und Scham über ihr Gesicht sich ergossen, den Speer gegen den Jüngling warf und in Scham und Zorn von dannen floh.»

Bei Hölderlin ist eine Voraussetzung für lyrischen Ausdruck in der brieflichen Ich-Form gegeben; Gotthelf erzählt als Epiker, und doch objektiviert er die Empfindung nicht, sondern affektiert sie ausdrücklich als eine eigene: «Wunderschön wars anzusehen ...» Der Satz Hölderlins ist bis ins letzte Wort gesättigt von der Empfindung, bei Gotthelf ist nichts als innere Pose. Und wie sich Pose immer irgendwie

verrät, so tut sie es auch hier wieder in der unfreiwilligen Komik: der Held fällt in der höchsten Begeisterung auf die Nase.

Eine der wichtigsten rhetorischen Figuren bei Gotthelf ist die Antithese. Der Anfang des «Silvestertraums» ist rein antithetisch gebaut. «Zum Könige der Erde hat Gott den Menschen gesetzet. Zum Sklaven des Irdischen wird der Mensch ...» Dasselbe Bild vergrößert, zugleich mit Reihung in beiden Gliedern, im darauffolgenden Absatz; und dies wiederholt sich nun in immer größerem Maßstabe, sogar mit antithetischem Bau innerhalb einer übergeordneten Antithese, bis zum Ende der Einleitung. Die Antithese ist an sich eine Form der Objektivität; sie sieht den Gegenstand von zwei entgegengesetzten Seiten, um ihn desto richtiger zu sehen. Wo sie aber in solchem Ausmaß auftritt wie im «Silvestertraum», da dient sie nicht mehr der Verdeutlichung, sondern wird zum selbständigen Formelement. Der Stil des «Silvestertraums», vor allem in der Einleitung, zielt auf großen Sprachklang. Zwar ist die Rhetorik jederzeit auf Wohlklang angewiesen, aber die reine Rhetorik macht sich ihn nur dienstbar; hier jedoch, in der Rhetorik, die man die musikalische nennen kann, ist der Wohlklang das Primäre und sehr oft der Gedanke nur dienstbar. Der Anfang des «Kurt» lautet so: «Die Gestalt der Erde geht vorüber, gleich bleibt sich das Menschenherz für und für. Es wechseln über dem Schoße der Erde die Jahreszeiten, aber es wandelt sich nicht der Schoß der Erde. Lieblich ists im weichen, warmen Frühlingswehen, aber wer des Eises gewohnt ist, sehnt nach des Nordpols eisigen Winden sich. Wer gewohnt ist an milde Sitten, an ein weichlich Leben, den schaudert vor der Rauheit vergangener Zeiten; wer in jenen Zeiten gelebt, den würde, in unsere Zeit versetzt, der Ekel töten.» Ein Gedankengang ist in diesen antithetischen Sätzen fast nicht zu finden, weil sie gar kein Gedankengang sein wollen, sondern eine Klangfolge; der Gedanke steht am Anfang nur schleierhaft im Hintergrund und tritt gegen Ende allmählich in Erscheinung; das Primäre ist der Rhythmus. Dieser Wille zum dichterischen Klang ist mitbestimmend dafür, daß Gotthelf so gern aus der Schillerschen Verssprache schöpft. Die metrische Form, zu der er sich als unfähig bekennt, gehört mit zu dem Bilde der ersehnten hohen Dichtung, das er in sich trägt.

Da der absolute Klang die reinste Versinnlichung des Gefühls ist, hangen Wert und Unwert des gleichsam musikalischen Prosastils ebenso wie des musikalisch-lyrischen von der Intensität der subjektiven Regung ab. Die Klang-Prosa Gotthelfs ist, allgemein gesprochen, schlecht, hohl, oft nahezu unerträglich. Wirklicher Wohlklang entsteht selten, sehr oft aber führen die Überfülle und die falsche äußerliche Verwendung der Klangmittel zu schweren Mißtönen.

Dem bloßen Klang dient bei ihm in sehr vielen Fällen die Inversion,

so in den obigen Sätzen aus dem «Kurt» und in der Einleitung zum «Silvestertraum». Selten sind Fälle, wo sie die Vorstellung verstärkt, wie in diesem Satz aus «Zeitgeist und Bernergeist»: «Da pochte es rasch an der Stubentüre, rasch ging sie weit auf, und hinein mit mächtigen Schritten zwei Gestalten treten.» Hier gelingt Gotthelf die Inversion, weil sie aus dem Gegenstand hervorgeht. In der Regel aber wendet er sie blindlings dort an, wo er der Sprache einen gehobenen Ton geben möchte, ohne zu empfinden, daß die lyrische Erschütterung der Satzgliederfolge nur aus einer wahren Gefühlserschütterung entspringen darf. «... einen Mut ..., welchem zu hoch der Himmel nicht ist»: solche Greuel sind nicht selten.

Maßvoll und echt musikalisch tritt die Inversion im «Hyperion» und in den «Lehrlingen zu Sais» auf. Aufs äußerste gekünstelt ist die Sprache von Schleiermachers «Monologen», die sich in bewußt vorgeschriebene rhythmische Formen zwängt. «Es scheuen die Menschen in sich selbst zu sehn, und knechtisch erzittern viele, wenn sie endlich länger nicht der Frage ausweichen können, was sie getan, was sie geworden, wer sie sind. Ängstlich ist ihnen das Geschäft, und ungewiß der Ausgang.» Die «Monologen» haben sehr wahrscheinlich direkt auf Gotthelfs Stil gewirkt; neben der Inversion erkennt man im gegebenen Beispiel auch die Anapher, die dreifache Parallele und das beliebte grammatische Subjekt am Anfang.

Es ist vielleicht für diese Art Stil gerade bezeichnend, daß man nicht genau ausmachen kann, woher Gotthelf ihn bezogen hat; er ist Gemeingut, und Gotthelf schreibt ihn schon in seinen ersten literarischen Versuchen, die bei Bloesch gedruckt sind; sehr wahrscheinlich immerhin ist eine Beeinflussung durch die aufgedonnerte Sprache von Arndts «Geist der Zeit»; eine Probe: «Dann, wann du solches fühlest und fürchtest und ehrest, dann weinest du, dann bejammerst du, dann zürnest du, daß du so elend und schlecht geworden warest; dann beginnt dein neues Leben und deine neue Geschichte ... Vertilgt sei auf ewig der Haß, verstummt der Spott, erloschen jede Fehde und jeder Groll, welche den einen Deutschen gegen den andern entzweiet, welche die deutschen Schwerter mit Bruderblut gefärbt haben! Von der Nordsee bis zu den Karpathen, von der Ostsee bis zu den Alpen, von der Weichsel bis zur Schelde muß *ein* Glaube, *eine* Liebe, *ein* Mut und *eine* Begeisterung das ganze deutsche Volk wieder in brüderlicher Gemeinschaft versammeln.»

Bei alledem ist eines nicht zu übersehen: so uneigen dieser Kunststil bei Gotthelf ist in Hinsicht seiner Qualität, so unvergleichlich ist die Kraft, mit der Gotthelf ihn einsetzt. Es ist dieselbe Kraft, die seinen echten Stil kennzeichnet; nur wirkt sie beim Kunststil verhängnisvoll; der ganzen schweizerischen Popularromantik ist diese verwaschene

Rhapsodensprache geläufig; aber nirgends ist sie so hemmungslos ins Groteske gesteigert wie bei Gotthelf.

Beinahe noch unglücklicher als die Inversion handhabt Gotthelf den Gleichklang. Auch er ist ein Stilmittel der Rhetorik überhaupt; musikalischen Stil kennzeichnet er aber da, wo er sich dem Reim annähert; hier soll er nicht markieren, sondern klingen. «Ein Gewitter ... schlägt ihn *nieder*; aber die dunkle Nacht enteilet, die Wolken senken sich, die Sonne bricht durch, es richtet der Mensch sich auf, die Kräfte kehren *wieder*, die Wunden heilen. Heiter wird ihm der Himmel *wieder*, ein gekräftigt Leben strömt durch seine *Glieder*.» Hier gehen rhetorischer Gleichklang und lyrischer Reim nebeneinander her. Gewöhnlich liegen aber die Anklänge nahe beisammen. «Gefunden und an sich gebunden»; «zu Glut ward sein Blut»; «wo die Kanonen ... am verderblichsten zu richten seien in des Feindes Reihen.» Oft treten die Reimwörter aufs häßlichste unmittelbar nebeneinander: «Des Drachen Rachen.» Aber nicht nur der Reim, jede Art von Anklang ist Gotthelf recht: «Des Sieges Siegel», «des Kummers Kammer», «im Rausche der Freude, im Rauche der Feuer», «daß des Himmels Pracht und Freude der Erde Nacht und Elend umranden», «wo sie ihren Bereich erreichen»; ja sogar «bis er endlich elendiglicher verendet». Solche Kakophonien sind nicht etwa Zufall, Gotthelf findet sie schön; als Beweis diene der folgende Satz aus «Uli der Knecht», der Gotthelfs Sinn für klangliche Schönheit ohne weiteres ins rechte Licht rückt. «Als kühle Morgenlüfte durch die Täler strichen, da begann ein süßes, banges *Sehnen* aufzuwallen, des Mädchens Brust zu schwellen, *das Sehnen*, Uli ja *zu sagen*, *das Sehnen*, ihm *zu sagen*, es wolle *sein sein für immerdar*, *das Sehnen*, ihn auch *sein* nennen zu können *für immerdar*.»

Der Prosa näher als der Reim steht die Alliteration; sie ist ein weniger gefühlshaftes Element, sie markiert mehr als daß sie klingt, darum ist Gotthelf in ihrer Verwendung glücklicher als in der des Reims; nur daß er auch hier kein Maß kennt. Die ersten fünf Seiten des «Silvestertraums» zeigen die Alliteration etwa 45mal, die ersten sechs Absätze der «Käthi», die die Einleitung bilden, etwa 20mal. Gerade diese beiden Beispiele zeigen, wie bewußt Gotthelf die Alliteration verwendet. Denn nicht nur der Anfang des «Silvestertraums» ist hochstilisiert, sondern auch die Einleitung der «Käthi»: alle sechs Abschnitte beginnen mit Relativsätzen, die einander entsprechen und anaphorisch auf «wer» anheben, und innerhalb der Abschnitte ist «wer» noch dreimal aufgenommen. In so künstlicher Umgebung kann die Alliteration nicht mehr als selbstverständliches altes Sprachgut erscheinen, sondern sie ist ganz ebenso ein Kunstprodukt wie bei Fouqué, der sie zum Ärger Jacob Grimms aus den Eddaliedern in seinen «Helden des Nordens» aufnahm. Ein Satz wie dieser zeigt das Bewußte auch von

selbst: «Wer dabei gewesen wäre, als lauere Lüfte kamen, die kalten Kinder» (Kinder der Erde: die Berge) «auftauten in warmer Sonne, ihr eisig Gewand zu Wasser ward, die Wasser aus den Bergen brachen, Rinnen rissen, Gründe gruben» usw. Die gedruckte Fassung des «Silvestertraums» zeigt sich in Antithese und Variation viel bewußter stilisiert als die Handschrift, und ganz entsprechend ist auch die Alliteration häufiger, ja sie ist so starr durchgeführt, daß sich der für Gotthelfs Stil geltende Satz wieder bestätigt: je kunstvoller, desto schlechter. Gelegentlich hat Gotthelf die Alliteration auch abgeschwächt, so am Anfang des «Thorbergers», der im Erstdruck von 1840 so lautet: «Ein reisiger Reitertrupp ritt in raschem Trabe einen steilen Hochweg nieder», in der Fassung von 1842: «Es war am heiligen Stephanstage im Jahre 1375, als eine reisige Schar in hartem Trabe einen steilen Hohlweg hinunterritt.» Ein beachtenswertes Beispiel für das Planvolle in Gotthelfs Sprachbehandlung überhaupt gibt die Umgestaltung der folgenden Stelle aus dem «Dorbach». Handschriftliche Fassung: «Sie schossen daher, Pfeilen gleich, die grün und giftig glitzerenden Äugelein, weit vorgestreckt züngelte zornig die gespaltene Zunge. Er wollte fliehen, aber vor ihm glitzerte und züngelte es schon dicht und zornig»; Druckfassung: «... weit vorgestreckt und zornig züngelnd die zweizackige Zunge. Er wollte fliehen, aber ringsum glitzerte es zornig, züngelte es giftig.» Im ersten der beiden Sätze ist die dreifache Alliteration zur fünffachen geworden, im zweiten sind an die Stelle einer einzigen zwei Alliterationen getreten, und zudem sind sie chiastisch verschränkt.

Das ist Manier. Daß Gotthelf an seiner Sprache sehr bewußt gearbeitet hat, sagt er bei Gelegenheit des «Silvestertraums» selbst. «Da fühlte ich eben, wie schwach meine Darstellungsgabe, wie mangelhaft die Sprache überhaupt und besonders meine Sprache sei zu Bildern in diesem Gebiete.» «Ich habe so wenig technische Bildung und möchte doch so gerne steigen in den Produktionen ... Zweitens glaubte ich, an solchen Stoffen wie der ‚Traum' ist ..., an denen ich weit schwerer arbeite ..., meine Sprache zu läutern, und wie mir scheint, war mein Bestreben nicht ganz ohne Erfolg.» Sicher ist dieser Wille zur Sprachmeisterschaft in Gotthelf notwendig und von der einen Seite gesehen nur ein Ausdruck des Willens zum Schöpferischen, der in ihm mächtig ist; und dennoch liegt in solchen Worten etwas wie ein Verhängnis; denn wenn sich der Leser immer wieder nach einem «gereinigten» Gotthelf sehnt, so sind es gerade nicht die zahlreichen Deutschfehler und sprachlichen Sorglosigkeiten, die er sich wegwünscht, sondern die dilettantischen Künsteleien der Gotthelfschen Hochsprache.

Zur Ergänzung sei darauf hingewiesen, daß sich dort, wo Gotthelf künstlerisch wirken will, wie im Sprachlichen so auch im Visuellen

gelegentlich das Gesuchte einstellt. Zwar scherzt er mit malerischen Fachausdrücken: «Was doch so eine Wirtin ... alles zu sehen und zu bewundern hat, wenn sie ... durchs Land fährt! Freilich weder Tinten noch Gruppen, weder die Färbung noch der Vordergrund oder gar der Hintergrund fallen ihr auf.» Das hindert aber nicht, daß er selber im gehobenen Stil mitunter malt. «Blutrot waren die hohen Berge, fast hellgrün die Vorberge, schwarzblau die Hügel in der Runde ... Eine seltsame Färbung, reich an grellen Abstufungen, übergoß die Gegend, und neben den sinnenden Mönch traten die Brüder, und seltsam stachen auf der scharfen Felsenkante die drei Gebilde ab untereinander und gegen den dunkeln Himmel hinter ihnen.» In Kerners «Reiseschatten» findet sich genau Entsprechendes. Im «Thorberger» tritt das Malerische besonders hervor. «Auf hohem Hügel, dessen kahler Gipfel über dunkle Tannen weithin sichtbar war, stund ein hohes Ritterbild, die Arme verschränkt, angetan mit Helm und Harnisch, hoch und trotzig schauend ins nahende Gewitter.» Die Menschen, die Adelgundens Sterbelager umstehen, bilden eine «Gruppe». Auch die Belagerer von Rapperswil bieten ein «Bild»; der optische Effekt ist gesucht bis zum Geschmacklosen, wenn es da heißt, daß «das Weiße im wilden Auge der vordersten Eidgenossen drohend vor den Toren erglänzte». Malerisch gesehen ist aber auch eine der schönsten Szenen bei Gotthelf: der Weihnachtsabend im «Schulmeister», wo Mädeli ihren Kindern ein Märchen erzählt. Der Mond geht auf und beleuchtet die Mutter mit den Mädchen auf dem Schoß, nicht aber den Knaben beim Vater, wie ausdrücklich gesagt ist. «Es war so zauberisch heimelig im Stübchen, und die Kinderchen schienen so hold, die ganze Armut war versteckt und nur unser Reichtum beleuchtet.» An eine gemalte Gruppe erinnert auch etwa in «Geld und Geist» die unter einem Baum versammelte Familie in Liebiwyl. Geradezu eine malerische Vision aber möchte man das Folgende nennen. Gotthelf bemerkt einmal: «Das ist ein Eigentümliches, daß der Mann so einfach und meist in eigenem Zeuge von den Füßen bis an den Hut dahergeht, während das Weib so manchen Neutaler am Leibe trägt, dunkel daherkömmt in Guttuch, Oberländertuch, Kamelot, der Mann in hellem Halblein prangt oder höchstens in hellem Mitteltuche»; und nun verdichtet sich dies zu dem unvergleichlichen Bilde: «Es ist, als ob das Weib der dunkle Grund wäre, auf dem im Vordergrunde der helle Mann hin und her geht, aber vom dunkeln Grunde gehoben und getragen.» Hier ist eine ganze Gotthelfsche Welt zur Vision geworden, so überraschend aber, daß man kaum glauben würde, Gotthelf zu lesen, wenn das Bild nicht so leicht aus dem Zusammenhang herauswüchse. Denn im allgemeinen ist das Malerische bei ihm mehr ein zusätzlicher Schmuck als eine notwendige Ausdrucksform. Im Malerischen erhalten der Be-

trachter und sein Standort eine Bedeutung, die der objektive Dichter ihnen nicht geben will. Ferner ist die Farbe das Äußerlichste an den Dingen, sie ist wandelbarer als Form und Umriß und verschwindet in der Nacht. So jedenfalls erlebte die Romantik die Farbe und liebte sie gerade darum, da die Romantik die Erscheinung als einen Schein empfand, welcher das dahinter verborgene Wesen um so tiefer ahnen läßt, je flüchtiger er selbst ist. Ja, die Farbe existiert überhaupt nur für den Geist, für das erkennende Subjekt; so schreibt Fries: «Farben und Töne selbst sind weder Gestalten noch Bewegungen; was Farben und Töne selbst seien, läßt sich durch gar keine erklärende Formel ausdrücken. Ohne den Geist sind sie nichts, in ihnen erscheint das Körperliche nur dem Geist.» So kommt es dazu, daß «wir endlich durch Farbe, Klang und Duft und in der Schönheit der Gestalten gleichsam hinter der Körpererscheinung das Geistige ahnden». In «Geld und Geist» sagt Gotthelf von Christen: «Sein Trübsal war bald mehr bitter und bald mehr wehmütig, und bald mehr trotzig und bald mehr melancholisch, je nachdem die Wolke gefärbt war, welche über seine Seele strich. Aber die Färbungen dieser verschiedenen Wolken sah man auf seinem Gesichte nicht, das war ungefähr wie ein Holzstich, der ungefähr die nämliche Färbung behält, man mag ihn betrachten, von welcher Seite man will.» Das subjektiv Wandelbare also erscheint Gotthelf als Farbe, wie denn die Romantik die flüchtige Farbe auch darum liebte, weil sie ihr Symbol wurde für die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit des Individuums. Christen ist gewiß keine ideale Gestalt; aber die Verhaltenheit gehört zu Gotthelfs Idealmenschen; den besten Mann nennt er den, der sich immer gleich bleibt; und man darf sagen, daß der Gotthelfsche Mensch, selbst in seiner Leidenschaft, einen scharfen Umriß behält «wie ein Holzstich» und denselben Anblick bietet, «man mag ihn betrachten, von welcher Seite man will».

Manuel stellt fest, daß Gotthelfs Stil im Gegensatz zum Geßnerschen Idyllenstil weder malerisch noch musikalisch, sondern plastisch sei. Er meint den echten Gotthelfstil, nur auf diesen trifft es zu, und zwar durchaus im Sinne einer «inneren Plastik», wie Corrodi es nennt.

Gotthelf schreibt, so muß man zusammenfassend sagen, neben seinem echten Stil einen künstlichen, der, vor allem in seinen subjektiveren Formen, nicht überzeugt, mag er sich nun mehr pathetisch oder sentimental, rhetorisch oder musikalisch gebärden. Nun ist es von größter Bedeutung, daß dieser Stil auch Gotthelf selbst nicht überzeugt.

Das Wort «schwellen» gebraucht er an sentimentalen Stellen mit Vorliebe. «Da begann ein süßes, banges Sehnen aufzuwallen, des Mädchens Brust zu schwellen», heißt es in «Uli der Knecht». Eben diesen Ausdruck verhöhnt Gotthelf im «Geltstag»; da ist ein windiger Schrei-

ber ausnahmsweise in einer ansehnlichen Mission unterwegs: «Jetzt stelle man sich das schwellende Glück in der jungen Brust unseres jungen Herrn vor ... Potz Blitz, was da für Stoff zu einer schwellenden Brust war! Da brauchten die Vögelein nicht zu pfeifen, die Blümelein nicht zu duften ..., so eine junge Schreiberbrust mit Wonne zu füllen; die kochte sich den Wonnestoff in der eigenen Pfanne, und die Vögelein konnten lange zwitschern und die Blümlein blinken», er merkte es nicht. Nebenher ist eine besondere Figur verspottet, die Gotthelf selber außerordentlich liebt: «In der jungen Brust unseres jungen Herrn» wie «der süßen Liebe süße Früchte»; und weiter die süßlichen Deminutive, die übrigens ein besonders sprechendes Beispiel für subjektiven Stil sind, weil sie die sentimentale Gefühlseinstellung des Schreibenden zu seinem Gegenstande hervorheben. Diese Deminutive nimmt Gotthelf in der «Käserei» eigens aufs Korn. «Wer die Vehfreudiger nicht genau gekannt hätte, wäre in den Wahn gefallen, als seien sie sentimental ..., möchten noch niedergehen sehen das herzliebe Möndlein in sein himmelblaues Bettlein, wie ein feuriger Liebhaber auch nicht vom Fenster seiner Liebsten weg kann, bis sie das Licht ausgelöscht und schnarcht, daß die Fenster klirren.» Und abermals: «Das liebe Möndlein lag längst im himmelblauen Bettlein.» Dabei hat Gotthelf selber in «Uli der Knecht» geschrieben: «Unter solcher Rede und Gegenrede erbleichten die flimmernden Sterne und suchten ihre himmelblauen Bettlein», und im «Schulmeister»: «Nur zögernd legten sich die Sternlein in ihre aus ewigem Licht geflochtenen Bettlein.» Man vergleiche mit den Stilparodien des «Geltstags» und der «Käserei» folgende Stelle aus einem Frühwerk, aus der «Wassernot». «Erst als er das Kindlein legte in der Mutter Schoß und dem Vater die stille Freude aus den Augen glühte (‚als der Vater ihm um den Hals fiel', pflegt man sonst in solchen Fällen zu schreiben; aber ein Eggiwyler nimmt wohl den andern bei dem Hals, aber daß ein Eggiwyler dem andern um den Hals gefallen sei aus Zärtlichkeit, weiß man sich seit Mannesdenken nicht zu erinnern) ...» Die Wendung, die Gotthelf selbst gebraucht, ist aber ihrerseits sentimental; er hat also das sichere Gefühl dafür, was im Bereich der Handlung erlaubt ist, da ist er objektiv, stilistische Sentimentalität macht ihm hier noch keine Bedenken. In der «Käserei» ist das anders. «Es schickt sich nicht wohl, so ein liebes, sanftes Meitschiherz dem schauerlichen Bauche eines feuerspeienden Berges zu vergleichen ... Wir wollen es aber auch nicht einer Rosenknospe vergleichen, nicht dem Morgenrote, nicht dem vom himmlischen Tau getränkten Frühlingsmorgen, das alles hat man schon zu oft verglichen und paßte hier auch nicht. Da wir also keine schickliche und keine passende Vergleichung finden, was eben zeigt, daß dies kein Dichter – welche nie um Vergleichungen verlegen sind,

sondern solche Zustände immer sehr mühsam bildlich, auch handgreiflich darzustellen wissen – schreibt, so wollen wir die Sache ganz einfach und natürlich darzustellen suchen. Änneli freute sich und schämte sich, dachte: ‚Er ist doch immer der Beste, aber, o Gott, was werden die Leute sagen! Wie wird Dürluft Eisi aber tun?!'» Vergleiche sind aber ein wesentlicher Bestandteil von Gotthelfs eigenem Kunststil, und just das Bild vom Frühlingstau steht in der ersten großen sentimentalen Stelle des «Bauernspiegels». Und allerdings ist das «Mühsame» solcher Vergleichungen jeweils sehr spürbar. Hier in der späten «Käserei» scheint also Gotthelf besonders deutlich nicht mehr nur, wie sonst oft, literarischen Zeitstil im allgemeinen zu ironisieren, sondern sich selbst. Es ist, als kehre er bewußt vom künstlichen Stil zum natürlichen zurück, und so wirkt auch das Werk als Ganzes. In der Nähe der «Käserei» steht zeitlich das «Erdbeeri Mareili», wo Gotthelf einen Stoff, der zu sentimentaler Behandlung geradezu prädestiniert war, wunderbar natürlich erzählt. Und im letzten großen Werk, den «Erlebnissen eines Schuldenbauers», läßt sich etwas wie eine Rückkehr zum «Bauernspiegel» erkennen, an den schon der Titel erinnert. Nicht nur daß der «Schuldenbauer» «aus Erbarmen» und «mit Pein» geschrieben ist und das rein ethische Motiv damit ähnlich wie der «Bauernspiegel» hervorkehrt, nicht nur daß er wie jener in einer «trüben Luft» spielt, auch stilistisch zeigt er eine gewisse Nüchternheit, viele mit «dann» verbundene Sätze z. B.; immerhin darf man dies mit der Stileigentümlichkeit des «Bauernspiegels» nicht gleichsetzen; die Nüchternheit, die dort vorwärtsdrängende Kürze war, hat hier bei aller Schönheit des Werks etwas Kurzatmiges und Müdes; der «Bauernspiegel» ist nicht «mit Pein», sondern mit wachsender erzählerischer Lust geschrieben.

In der «Käserei» also behauptet Gotthelf – zwar in humoristischem Tone, aber, wie ich gezeigt haben möchte, letztlich doch im Ernst –, daß er kein Dichter sei, weil ihm ein bestimmtes stilistisches Kunstmittel, der Vergleich, nicht zur Verfügung stehe. Das heißt, daß für ihn das «Dichterische» erst mit dem gehobenen Stil beginnt. Dieselbe Ansicht zeigt schon das Tagebuch, wo sich die Sehnsucht nach Dichtung in so geschraubten Versuchen kundgibt. Der Einbruch des gehobenen Stils in Gotthelfs spätere Werke ist nichts anderes als der Versuch, das damals auch im Stilistischen vergeblich Ersehnte doch noch zu erreichen. Wenn er aber diesen Stil zugleich erstrebt und verhöhnt, so zeigt sich darin dieselbe Ambivalenz wie in Gotthelfs Einstellung zu seiner im herkömmlichen Sinne dichterischen Produktion überhaupt.

Auch hier ist es, als hätte Gotthelf zwei Seelen, eine eigene und eine angeeignete. Dieselbe Unbefangenheit, mit der er seine unverschämten

Witze über Goethe macht, liegt auch in seiner herrlichen Eigensprache, und dieselbe Unterwürfigkeit, mit der er sich anderseits herbeiläßt, in die Reihen der Almanach-Duodezpoeten zu treten, zeigt auch sein «Sonntagsstil». In diesem Zusammenhang ist nicht uninteressant, daß Gotthelf auch zwei Schriften hat: seine natürliche Alltagsschrift und eine steife Schönschrift.

Gotthelfs Stil ist so uneinheitlich, daß man behaupten könnte, er habe gar keinen Stil. Dies trifft dann zu, wenn man unter Stil eine Ausdrucksform versteht, die eine produktive Persönlichkeit zur Einheit zusammenschließt. Aber diese Auffassung ist willkürlich. Stil ist vielmehr eine einheitliche Ausdrucksform von einer gewissen Intensität und Extensität; ob der Stil des Einzelnen sich mit dem Bereich seiner Persönlichkeit deckt oder nicht, ist eine andre Frage. Gotthelf hat seinen echten, vorwiegend intensiven Stil und daneben andre Ausdrucksformen, die bei ihm zu wenig intensiv sind, um noch Stil zu sein. Wenn er sich so oft an sie verliert, so zeigt dies, daß ihn die Objektivität des Urteils über sich selbst verlassen kann. Aber sein Irrtum besteht ja nur in der Verkennung der Tatsache, daß er zur objektiven Dichtung geschaffen ist und darum ihre subjektiveren Formen bei ihm von vornherein nicht wesentlich werden können.

Unverständlich ist das Urteil Murets: «Tous les éléments que Gotthelf a puisés aux sources populaire, biblique et littéraire se fondent harmonieusement dans son style dont le caractère le plus apparent est l'unité. Car, loin d'être un composé hétéroclite d'éléments dissemblables, il est un tout organique, la création vivante d'un écrivain qui a emprunté de divers côtés ce qui était conforme a son génie et à la nature de ses sujets.»

Besonderer Teil

Jean Paul

Jean Paul war nach Manuels Bericht ein Lieblingsdichter Gotthelfs. Versucht man sich den Autor des «Bauernspiegels» als Jean Paul-Leser vorzustellen, so möchte man die Angabe Manuels zunächst für einen reinen Irrtum halten. Was verbindet den Schriftsteller, den man um seiner leidenschaftlichen Tatsachenwiedergabe willen für einen Vater des Naturalismus hat halten können, mit dem bilderreichsten Dichter idyllischer Süße und kosmischer Verzückung und Trauer? Was hat Gotthelf, der die Sprache wie ein widerstrebendes Werkzeug zur Verwirklichung seines Willens benützt, gemein mit Jean Paul, dessen Dichtung so sehr Sprache ist, daß ihn sein unnachahmlicher Stil in jeder Zeile verrät?

Daß jedoch das Bild Gotthelfs nicht so einfach ist, haben bereits die vorangegangenen Kapitel gezeigt, und man hat von jeher auf gewisse Übereinstimmungen zwischen den beiden Dichtern hingedeutet: die Sorglosigkeit in der Komposition, die Hingabe an die veranschaulichende Einzelheit, die Vorliebe für die Armen, Verlassenen und Gedrückten. So Manuel; übrigens äußern sich Jean Paul und Gotthelf zum letztgenannten Punkte fast gleichlautend: echter Heldensinn erweise sich nicht nur in Kriegs- und andern Großtaten, sondern ebenso im kleinen. Muret nennt ferner die Übereinstimmung in den pädagogischen Ansichten, da auch Jean Paul im Gefolge Rousseaus die Herzensbildung über die Verstandesbildung setze und über alles die Liebe. Unrichtig ist es, wie früher gezeigt, wenn Muret findet, daß das Hereinziehen des Autors in die Erzählung bei beiden Dichtern übereinstimmend die Objektivität aufhebe.

Aber es läßt sich noch Mehreres namhaft machen. Warnung vor Schwärmerei und Unklarheit, Mahnung zu Tat, Maß und Ganzheit, das ist Jean Pauls «Titan», und das ist auch Gotthelf. Beide kämpfen gegen Einseitigkeit, starres System und seichte Aufklärerei; das bekannte Wort Jean Pauls, daß er lieber in der dumpfen Luft des Aberglaubens stehen wolle als in der verdünnten Luft des Unglaubens, könnte dem Sinne nach von Gotthelf stammen. Was die Erziehung betrifft, so darf man das Verbindende nicht nur in der Ähnlichkeit

einzelner Anschauungen suchen; es liegt vor allem in der erzieherischen Leidenschaft und Weisheit selbst; Jean Paul schreibt das eine seiner systematischen Hauptwerke über «Erziehlehre», Gotthelf kämpft sein Leben lang für die Schule und wird zu Grabe getragen von Zöglingen der Armenerziehungsanstalt, die er betreut hat; «Levana» und «Schulmeister» gehören zu den tiefsten Werken über Erziehung.

Jean Paul eifert gegen die Romantiker; die Vergötterung der Kunst ist ihm nicht weniger zuwider als Gotthelf; in den romantischen Dichtungen vermißt er Charaktere und Wirklichkeit: Gotthelfs Charaktere sind wirklicher selbst als diejenigen Jean Pauls. Jean Paul sieht seine Forderungen erfüllt bei Scott: Gotthelf nimmt Scott zum Vorbild. Historische Dichtung gibt es bei Jean Paul nicht; aber seine Geschichtsauffassung gleicht derjenigen Gotthelfs. Geschichte ist wie die Natur eine Offenbarung und darum ein vorzüglicher Faktor der Erziehung; sie ist gelenkt durch die Vorsehung und strebt einem höhern Ziele zu; darum kann es nicht sinnvoll sein, sich haltlos in vergangene Zeiten zurückzuträumen; Jean Pauls Auffassung vom Mittelalter ist denn auch ganz ebenso nüchtern wie jene, die Gotthelf im «Kurt von Koppigen» bekundet.

Trotz alledem überwiegt das Unterscheidende. Wohl bekämpft Jean Paul die deutschen Mystiker und Romantiker, aber nur wegen ihrer Armut an Realität und an wahrem Gefühl. Zum Romantischen und Mystischen an sich bekennt er sich selbst. Und zwar bedeutet ihm Klassik Objektivität, Romantik Subjektivität; der Bereich des Romantischen ist die Unendlichkeit des Subjekts. Er setzt die romantische Poesie gleich mit der christlichen, die erst entstehen konnte, als die plastische äußere Welt der Antike einstürzte und der Geist sich der innern Unendlichkeit zuwandte. Einen solchen Einsturz der äußern Welt hat es für Gotthelf nie gegeben; seine Welt ist eine doppelte, eine innere und eine äußere; die äußere ist bei ihm unerhört mächtig, sein Interesse für alles Wirkliche ist genial, er kennt die Landwirtschaft besser als viele Bauern seiner Pfarre. Aber auch seine Personen sind für Gotthelf in erster Linie Außenwelt, Objekte, und sie haben zwar nicht eine sinnliche, aber eine geistige Plastik, die weder eine Gestalt Jean Pauls noch sonst irgend eine romantische Gestalt besitzt. Gotthelf läßt sich durch die Beobachtung entscheidend anregen, und ein einziges Wort, das zu einem bestimmten Charakter passen soll, kann ihn, wie Fröhlich bezeugt, langes Nachdenken kosten. Obschon Jean Paul Charaktere fordert, bleiben die Menschen bei ihm selbst schemenhaft und ihre Beziehungen und Schicksale aufgelöst in das Gefühl des Dichters. Jean Paul glaubt bewußt, daß die besten Charaktere, die ein Dichter gestalten könne, die beiden Pole seiner eigenen Natur seien; so stellt er immer wieder sich selbst dar, seine so unerschöpfliche

Phantasie ist dennoch stereotyp. Gotthelfs Phantasie ist vielgestaltig, weil er Fremdes darstellen kann, wie er es auch in der «Armennot», in jener Stelle über das Schöpferische, vom Dichter verlangt. Manuel zeigt sehr hübsch, wie Gotthelfs Charaktere sich bei mancherlei Ähnlichkeiten doch immer auch voneinander unterscheiden, und Corrodi sagt richtig, die meisten neuern Dichter, z. B. Goethe, hätten das eigene Erleben gestaltet, Gotthelf das der andern. Zwar hat Gotthelf zugegeben, daß im Schicksal des Jeremias und Peter Käsers auch etwas vom Schicksal ihres Schöpfers sichtbar werde. Aber keineswegs war das Bedürfnis, sich selbst zu zeichnen, der Ausgangspunkt, sondern der Wille zur Reform des Armenwesens und der Schule, wie Gotthelf es ebenfalls ausspricht. Die Pfarrergestalten, die sich bei ihm wiederholen, dienen ihm nicht dazu, sein Ich auszusprechen, sondern seine Ideen.

Mit dem Gesagten hängt es zusammen, daß in Jean Pauls Romanen immer die Fabel das Schwächste ist; er ist mehr Lyriker als Epiker, und seine Genialität liegt weniger in dem, was er sagt, als in der Art, wie er es sagt. Der enorme Wortreichtum ist bei Jean Paul ganz anderer Art als bei Gotthelf: bei Gotthelf entspringt er der Intensität der Anschauung, bei Jean Paul dem Reichtum der Vorstellung, der assoziativen und metaphorischen Beziehungen. Jean Paul weiß, wie oft seine Gleichnisse unverständlich, weil zu subjektiv sind, und stellt als Gegenbeispiel zu den seinigen die Gleichnisse Homers auf, in denen das Verglichene Eigenleben bekomme: Gotthelfs typische Gleichnisse sind homerisch.

Die Versenkung in die innere Unendlichkeit ruft bei Jean Paul eine Liebe zu allem Unbegrenzten hervor. Der romantische Mensch liebt die Ferne; Gotthelf läßt im «Druiden» die Helvetier an ihrer Sehnsucht nach der Ferne zugrunde gehen. Und wenn Jean Paul in der Vorrede zum «Fixlein» neben der Erhebung zum Kosmischen als zweiten Weg zum Glücke das Sicheinnisten im Allerkleinsten empfiehlt, wenn er seinem Jahrhundert das Daheimbleiben predigt, so ist auch dies etwas andres als Gotthelfs Predigt im «Druiden», daß nur die Treue zur Heimat Segen bringe. Jenes Carpe diem Jean Pauls ist nicht Wille zur Beschränkung, sondern ein andrer Ausdruck des Willens zum Unendlichen: der Augenblick ist ihm die Handhabe der Ewigkeit und die Beschränkung nicht Entsagung, sondern Weg zum unendlichen Gefühl des Glücks.

Gotthelfs Helden gehen den Weg zur Reife: Jeremias, Peter Käser, Uli, Jakobli im «Anne Bäbi», Änneli in «Geld und Geist», Jakob der Handwerksgeselle, Peter von Thorberg, das Volk der Helvetier im «Druiden», Kurt von Koppigen, der Knabe des Tell. Die meisten Helden Jean Pauls bleiben ihr Leben lang Kinder; denn für ihn liegt die

Vollendung nicht in der richtigen Beziehung zum Tatsächlichen, sondern in der Vollkommenheit des Gefühls.

Der Gegensatz zwischen Jean Paul und Gotthelf ist also sehr ausgesprochen. Ja sogar in den Dingen, wo sie miteinander übereinstimmen, sind sie nicht wirklich gleich, sondern scheinen es nur. Jean Paul unterscheidet zwischen einer Subjektivität und einer Objektivität der Liebe. Die Objektivität, die er hat und in der er sich wesentlich mit Gotthelf zu berühren scheint, ist die Objektivität der Liebe; diejenige Gotthelfs ist, um mit Fritz Strich zu reden, die Objektivität der Gerechtigkeit. Jean Paul dringt so tief in die innere Welt ein, daß er auf den Kern stößt, wo Subjekt und Objekt zusammentreffen; er findet seine Objektivität immer auf dem Weg nach innen, Gotthelf findet sie unmittelbar durch den Kontakt mit den Objekten. Was Jean Paul an den Romantikern verurteilt, das ist, daß sie den Weg nach innen nicht zu Ende gehen, nicht bis zur Liebe; darum ist ihre Dichtung stofflos, weil sie die Objektivität der Liebe nicht haben, die wie jede Objektivität nach Objekten verlangt. Maßlosigkeit, Sinnlichkeit und Leidenschaft sind für Jean Paul weniger darum böse, weil sie gegen die Gemeinschaft wirken, als weil sie das ewige Innere verdunkeln. Die Lüge haßt Jean Paul nicht darum, weil sie in die Gesellschaft Unordnung bringt – so faßt sie Gotthelf im «Doktor Dorbach» –, sondern weil sie vom Ich ein falsches Bild gibt. Und das Kleine schätzt er nicht wegen seiner objektiven Bedeutung, sondern weil sein allmächtiges Gefühl alles umfassen muß.

Auch bei Gotthelf ist die Liebe Gefühl, aber als solches ist sie vor allem Harmonie mit dem Wesen und Willen Gottes, und das Erbarmen, in dem Muret ihn mit Jean Paul gleichsetzt, ist bei ihm nicht so sehr ein Gefühl des Mitleids als vielmehr ein Gebot der Gerechtigkeit. Dementsprechend ist auch die Idylle, wie Muret richtig sagt, bei Gotthelf nicht ein rührendes Bild in der Art des «Wuz», sondern eine lehrhafte Novelle; so ist der «Besenbinder von Rychiswyl» nichts andres als eine bildliche Predigt über das Glück der Genügsamkeit; Wuz oder Fibel könnten niemals in dem Sinne wie der Besenbinder Vorbild sein, weil sie zu sehr Narren sind.

Wenn nun bei dieser Sachlage Gotthelf hingeht und nicht etwa den «Siebenkäs» oder den «Quintus Fixlein» imitiert, sondern das, worin sich Jean Pauls innerste schwärmerische Seele ausspricht, seine kosmischen Träume, so ist von vornherein das Urteil darüber gesprochen, das wir früher begründet haben. Jean Pauls Traumstücke haben eine visionäre Leuchtkraft, die dem «Silvestertraum» völlig fehlt. Die Erklärung dafür liegt in Jean Pauls genialer Vertrautheit mit der Traumwelt, die sich etwa in dem Aufsatz «Blicke in die Traumwelt» im «Museum» ausspricht. Jean Paul kann über den Halbtraum bewußt

herrschen, ohne ihn zu zerstören; diese Fähigkeit ist wahrscheinlich überhaupt das Geheimnis seiner willentlich gesteigerten Produktivität; jedenfalls bedingt sie das Vermögen, Träume zu gestalten und ihnen doch den Traumcharakter zu lassen; Gotthelf kann in der Regel nur entweder träumen oder gestalten, und wo er beides zu verbinden sucht, wird er verschwommen.

Das Traumhafte ist nur die eine Seite des «Silvestertraums»; die andre ist die Sentimentalität. Diejenige Übereinstimmung zwischen Jean Paul und Gotthelf, die zuerst in die Augen springt, ist das unvermittelte Nebeneinander von Humor und Sentimentalität. Mit Gotthelfs Sentimentalität nun steht es wie mit seiner Traumdichtung; Jean Paul geht vom Humoristischen zum Sentimentalen über wie ein Gesicht vom Lachen zum Weinen; Gotthelf redet, wo er sentimental wird, wie aus einer hohltönenden Maske.

Der «Silvestertraum» ist, neben den «Schlachtfeldern» und dem «Traum» im Kalender, die Hauptbestätigung dafür, daß Gotthelf Jean Paul in sich aufgenommen hat. An derselben Stelle, wo er Jean Paul einen Lieblingsdichter Gotthelfs nennt, sagt Manuel auch, Gotthelf habe schon früh nur mehr wenig Zeit zum Lesen gehabt. Auch den Jean Paul-Einfluß wird man früh anzusetzen haben, und wenn Gotthelf noch im reifen Alter jeanpaulisierte, so zeigt dies nur, daß der Eindruck stark gewesen war und daß Gotthelf seine literarische Jugend nie ganz überwunden hat.

Die wirklich reifen Werke Gotthelfs haben im Grunde wenig von Jean Paul, obschon sich hier die beiden Dichter näher gestanden hätten als im Träumerisch-Sentimentalen. Es mag direkt auf Jean Paul zurückgehen, wenn in «Bauernspiegel» und «Schulmeister» miterzählt wird, wie das Buch entstanden sei, so wie Jean Paul zu tun liebt; aber für das Wesen der beiden Werke bedeutet dies wenig. Wichtiger ist, daß ein Typus wie der des Schulmeisters bei Jean Paul vorgebildet war. Die engste innere Berührung mit dem reifen Gotthelf zeigt der «Siebenkäs», der in der psychologischen Entwicklung der Ehetragödie als ein Vorläufer des realistischen Romans anzusprechen ist.

Wenn Gotthelf durch die Anlehnung an Jean Paul einerseits auf Abwege wie den «Silvestertraum» geführt und insofern in seiner Eigenentwicklung gehemmt worden ist, so ist doch anderseits die positive Wirkung nicht zu übersehen, welche die Macht der literarischen Gesamtpersönlichkeit Jean Pauls auf Gotthelf haben konnte. Jean Paul ist die reinste Verkörperung des schreibenden Menschen, sein Leben geht völlig auf in seiner schriftstellerischen Existenz; was Jean Pauls Vorgang für Gotthelf hat bedeuten können, als er den Mut zum schriftstellerischen Asketentum finden mußte, ist kaum zu überschätzen.

Im Folgenden zähle ich einige Motive auf, bei denen die Annahme

eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat, daß sie Gotthelf Jean Paul verdanke; sicher ist die Abhängigkeit nur beim «Silvestertraum».

In Jean Pauls «Siebenkäs» findet sich das annähernd sichere Vorbild für jene bei Gotthelf auffallende Szene im «*Schulmeister*», wo Peter Käser (klingt der Name nur zufällig an «Siebenkäs» an?) nach seinem Sündenfall in tiefster Zerknirschung unabsichtlich einen Ton auf seiner Orgel anschlägt, dann sich hinsetzt, spielt und aus der Musik neue Kraft schöpft. Auch Siebenkäs ist einmal so allein in der Stube, und wie bei Peter Käser sind es befremdliche Lichterscheinungen, die deprimierend auf ihn wirken; das ganze Elend seiner Ehe wird ihm bewußt, da «mußt' er sein schwellendes Herz mit der sanften Schneide der Tonkunst öffnen ... – er griff einen einzigen Dreiklang auf dem Klavier und griff ihn wieder und ließ ihn verwogen –»; ihm bringt es aber keinen Trost. – Im «Schulmeister» ist es eine unheimliche Nachtszene; das Unheimliche, das im «Siebenkäs» fehlt, findet sich um so gesteigerter in der «Unsichtbaren Loge» an einer Stelle, die vielleicht ebenfalls im «Schulmeister» nachwirkt. Da steht in einer nächtlichen Kirche der für tot gehaltene Ottomar auf und fühlt Sehnsucht nach einem lebenden Wesen; um sie zu stillen, geht er zur Orgel hinauf und spielt. So grausig einsam fühlt sich auch Peter Käser im dunkeln Hause; «das Girren und Klepfen der Wände tönte wie Seufzer unseliger, wiedererstandener Toten». – Bei aller äußern Ähnlichkeit ist die innere Handlung in diesen Szenen bei Jean Paul und bei Gotthelf ganz verschieden. Die Wirkung der Musik ist bei Jean Paul beidemal vorübergehend; Siebenkäs findet keine bleibende Erleichterung, und Ottomar versinkt endlich wieder in Trauer. Es sind vergängliche Gefühlserlebnisse; bei Peter Käser dagegen ruft die Musik eine tiefgreifende, bleibende Wandlung hervor; sie entrückt ihn der Wirklichkeit nicht, sondern sie tut ihm etwas Höheres auf, das wirklicher und dauernder ist als seine augenblickliche Verfinsterung; er findet Glauben und Ergebung und trägt sein Mißgeschick fortan als Buße, d.h. er fügt sich der höhern Ordnung ein, die für ihn Gnade heißt und die das Gefühl übersteigt. Übrigens ist Käser von Anfang an durch die höhere Macht gelenkt; «die Orgeltüre stand zufällig offen, und zufällig, wenn nämlich etwas zufällig ist, legte ich meine Hand auf die Tasten»; Siebenkäs und Ottomar beginnen aus innerm Drang zu spielen. – Auf Gotthelfs Verhältnis zur Musik läßt diese Stelle keine Schlüsse zu; denn offenbar ist es recht unwesentlich, daß gerade Musik die Wandlung in Peter Käser hervorruft; der musikalische Vorgang bleibt unbestimmt und etwas requisitenhaft, wodurch die Entlehnung aus Jean Paul um so wahrscheinlicher wird.

Der erste Teil des «Schulmeisters» schließt mit der Erzählung, wie Peter Käser sich in Nacht und Nebel verirrt, plötzlich einen Ton hört

und nach anfänglichem Erschrecken vermutet, «das sei wohl eine rechte Flöte, von denen ich viel gehört, aber doch nie eine gehört hatte ... Bald schien das Lied aus dem Boden, bald aus den Lüften zu kommen oder die Stimme des Nebels zu sein ... Der geheimnisvolle Schauer wehte mich an, der aus einer andern Welt herüberbläst ...» Endlich findet er ein Haus, aus dem die Töne kommen, hört vor dem Fenster zu und lernt den Spieler kennen, den Sonderling Wehrdi. Die ganze Szenerie ist romantisch, vor allem aber die Flöte. Daß die Musik wie Naturlaute klingt, ist romantischer Gemeinplatz; der Satz vom geheimnisvollen Schauer aus einer andern Welt könnte bei Hoffmann stehen. Peter hat viel von Flöten gehört, d.h. Gotthelf hat viel davon gelesen, und dies konnte er wiederum bei Jean Paul. Im «Hesperus» nähert sich Viktor dem Hause Emanuels, da vernimmt er durch das Fenster eine Flöte und hört zu: genau wie die Szene im «Schulmeister». An Vult, den Flötisten in den «Flegeljahren», wäre ferner zu denken; übrigens auch an den Flötisten in Friesens «Julius und Evagoras», dessen Spiel die Zuhörer zu bedeutsamen Erörterungen über Kunst und Kunstbetrieb anregt; auf dem Rigi phantasieren Julius und Evagoras selbst auf einer Flöte.

Wehrdi ist überhaupt eine romantische Figur. Sein Einsiedlertum veranlaßt die Leute zu allerlei abergläubischen Vorstellungen, er ist eine Kraftnatur, die etwas Dämonisches an sich hat, er kommt aus der Ferne und bleibt ein großer Unbekannter. Zschokkes «Addrich im Moos», von dem dann bei Hagelhans die Rede sein muß, hat vielleicht schon auf Wehrdi gewirkt; eine verwandte Gestalt, um nur noch eine zu nennen, ist Lacoste in Tiecks «Aufruhr in den Cevennen»; er wird in der Jugend wegen seiner Irreligiosität angefeindet, geht darum nach Übersee und kehrt nach langem zurück, um sich als Räuber an seinen Landsleuten zu rächen; aber das Schicksal wendet die Sache zum Guten. Den romantischen Typus des Einsiedlers verwendet Gotthelf am reinsten später in der «Gründung Burgdorfs».

Die Mutter des Nikolaus, des Helden von Jean Pauls «Kometen», beichtet vor ihrem Tode, daß Nikolaus der Sohn eines Fürsten sei; von diesem Augenblick an sieht der Stiefvater im Sohne nur noch den Prinzen und bestrebt sich, ihn auf seinen künftigen Beruf vorzubereiten; er läßt ihm eine nach seinen Begriffen vorzügliche Bildung angedeihen und verzeichnet jeden Betrag, den er für den Prinzen ausgibt, in einem großen Schuldbuch zu Handen des unbekannten fürstlichen Vaters. – Von hier gesehen, fällt es auf, wie Peter Käser im «Schulmeister» andauernd davon redet, daß sein Vater in ihm als dem jüngsten Sohn seinen «Erbprinzen» gesehen und ihn dementsprechend behandelt habe. «Als ich ihm endlich geboren wurde, hatte er gar große Freude, daß ihm nun sein Kronprinz für sein Kühliheimet ... geboren

sei, und auf diesen Thronfolger baute er fortan alle seine Pläne und Hoffnungen. Er sei nüt, sagte er oft, aber der da müsse etwas ganz anderes werden, der müsse alles lernen, was auf der Welt einer nur lernen könne. Und würde es hundert Kronen kosten, es sollte ihn nicht reuen ... Hatte er so recht sich ergangen in allen Hoffnungen, die er auf mich baute, so betrachtete er mich ordentlich mit Respekt und behandelte mich darnach.» «Der Vater mußte Lehrmeister werden, weil er absolut mich geschickt haben und zu einem großen Manne machen wollte.» Das vierte Kapitel trägt die Überschrift «Wie ich um mein Kronprinzentum komme»; es wird ein zweiter Knabe geboren, nun heißt dieser der «Erbprinz» und «Kronprinz»; das fünfte Kapitel ist überschrieben «Wie ich aus einem Erbprinzen ein Schulprinz werde», das sechste «Wie ich auch um dieses Prinzentum komme». Wesentlich ist aber der Unterschied zwischen Jean Paul und Gotthelf im Ethos. Jean Pauls Nikolaus erscheint als der geheimnisvoll Weltfremde, ein Typus des romantischen Menschen, ein Narr, aber schön innen und außen; bei Gotthelf enthält das Wort «Prinz» durchaus die Bitterkeit des Vorwurfs an den verblendeten Erzieher.

Auf den «*Silvestertraum*», der bereits von Manuel mit der «Neujahrsnacht eines Unglücklichen» verglichen wird, hat unter den übrigen Traumdichtungen Jean Pauls wohl vor allem noch der «Traum über das All» eingewirkt; hier wie dort ein Fliegen durch unermeßliche Räume und Gestirnwelten in die Region des Lichts; hier wie dort wird der Träumer auf dem Gipfel der Seligkeit durch die Traumgestalt eines Kindes geweckt: bei Jean Paul ist es das Christuskind, bei Gotthelf das verstorbene Töchterchen. Beide Dichter reden von dem erschlossenen innern Auge; Jean Paul: «Und das Auge schauete zugleich das Nächste und das Fernste»; Gotthelf: «Die Gebundenheit in die Schranken der Sinne war gelöst, und während Unendliches mein Auge faßte, genoß ich in voller Innigkeit das Sein bei den Meinen.» – Neben den Traumdichtungen Jean Pauls mag noch anderes auf den «Silvestertraum» gewirkt haben, vielleicht Schleiermachers «Monologen», die ebenfalls eine Neujahrsgabe sind und sich mit dem «Silvestertraum» auch in der bewußten Rhythmisierung der Sprache berühren, ferner die visionären Vorstellungen in Kerners «Seherin von Prevorst»; auch die Kirchhofszenerie begegnet bei Kerner; daß Gotthelf die Grabvision in den «Hymnen an die Nacht» von Novalis vorschwebte, ist unwahrscheinlich. Die Gewittergleichnisse, die den «Silvestertraum» einleiten, gemahnen in manchem an das Gewitter am Schluß von «Giannozzos Seebuch».

Der «Siebenkäs» ist ein besonders ausgeprägter Vorläufer der Gotthelfschen Epik. Als Geschichte einer Ehe, die langsam zerfällt, berührt das Werk sich motivisch wohl am engsten mit dem ersten Teil von

«*Geld und Geist*», wo Gotthelf mit einer psychologischen Feinheit, die an den «Siebenkäs» unmittelbar erinnert, die Entwicklung einer Ehekrise erzählt. – Siebenkäs geht eines Nachmittags auf eine Anhöhe hinaus, es ist Frühling, der Anblick der Natur rührt ihn zu Tränen und gibt ihm den Gedanken ein, sich mit seiner Frau zu versöhnen. Dies ist wie ein kleineres Vorbild zu jener Szene in «Geld und Geist», wo Änneli, auf einem Hügel sitzend und das glückliche Land betrachtend, zu der Erkenntnis kommt, daß sie die Hauptschuld am Ehezwist trägt und die Versöhnung anbahnen muß. Ännelis Naturschau gipfelt in dem Bild der Vereinigung von Himmel und Erde, das in rein mythischer Gestalt alsbald im «Druiden» wiederkehrt. Bemerkenswerterweise fallen ähnliche Worte auch im «Siebenkäs» einmal, hier bei einem Gewitter: «Da war es, daß beide Freunde über die Herrlichkeit eines Gewitters, über das Beilager des Himmels mit der Erde, des Höchsten mit dem Tiefsten, über die Himmelfahrt des Himmels nach der Erde, wie Leibgeber sagte, sprachen ...»

Siebenkäs muß einen Teil seines Besitzes versteigern lassen. Er fürchtet, auch seine Büchse weggeben zu müssen, findet aber noch anderes vor und kann darum mit seiner Büchse ans Preisschießen gehen. Preisschießen, Büchse und Versteigerung, alle drei Motive treten im «*Geltstag*» auf.

Muret macht darauf aufmerksam, daß das Motiv des originellen Testaments in «*Hans Joggeli der Erbvetter*» an die «Flegeljahre» erinnere. Einen wesentlichen und bezeichnenden Unterschied deutet jedoch Muret nur ungenügend an. Walt erhält die Erbschaft zugesprochen, weil der Testator aus wenigen Anzeichen einen unbedingten Glauben an dessen Herzensreinheit geschöpft hat; Bäbeli dagegen erbt, weil sie sich durch lange Zeit hindurch als treu bewährt. Van der Kabel läßt sich vom Glauben leiten, Hans Joggeli von der Gerechtigkeit, die dadurch zur Grundidee dieser Novelle wird. So stehen sich auch hier romantischer und realistischer Geist gegenüber.

Die romantische Gestalt des Hagelhans in «*Uli der Pächter*» reizt zu einem Vergleich mit demjenigen Werk Jean Pauls, das in seiner künstlerischen Haltung Gotthelf am fernsten steht. Im «Titan» soll der Jüngling Albano seinen Vater, Ritter Gaspard de Cesara, erstmals treffen. «Sein Vater ... hatte in der Jugend wilde Kräfte, zu deren Spiel nur ein Schlachtfeld oder Königreich geräumig gewesen wäre ... Über seine (Albanos) Seele war der Riesenschatten des väterlichen Bildes geworfen, der durch Gaspards Kälte nichts verlor ... Ja er hoffte sogar, er vermöge vielleicht dieses so quälend ans Eisfeld des Lebens angefrorne Vaterherz durch seine Liebe abzulösen ... Die Unsichtbarkeit des Ritters machte einen Teil von dessen Größe aus ... Überhaupt zog unsern Jüngling ein sonderbarer Hang zu übermäßigen Menschen

hin, wovor sich andere entsetzen ... Und wenn das Volk ungewöhnliche Geister eben darum für schlimme hält – wie es alle seltene Petrefakta für Teufelsglieder nimmt –, so wohnte umgekehrt in ihm immer neben der Bewunderung die Liebe an ...» Albano trifft den Vater unerwartet in der Dämmerung. «Welche Gestalt! – Aus einem vertrockneten hagern Angesicht erhob sich zwischen Augen, die halb unter den Augenknochen fortbrannten, eine verachtende Nase mit stolzem Wurf ... Ein verschmähender gebietender Geist stand da ...» Alles erinnert hier an Hagelhans und seine ebenbürtige Tochter Vreneli. Hagelhans ist ein Riese und taucht vor Uli zum erstenmal unvermutet wie Gaspard vor Albano auf. Das Volk hält ihn für einen Teufelsbündner oder den Teufel selbst, weil es seine Herrschernatur nicht erkennt. Vreneli glaubt ihn zu verstehen und hat Erbarmen mit dem gewaltigen Menschenverächter, der wie eine höhere Macht in ihr und Ulis Leben eingegriffen hat. In seiner Jugend hat Hagelhans wie Gaspard riesige Kräfte spielen lassen. Beide Väter bleiben in geheimnisvollem Dunkel, bis ihre Kinder erwachsen sind.

Walter Scott

Gotthelf kannte Scott seit seiner Göttinger Zeit: er hatte dort mit Freunden zusammen an der Scott-Begeisterung teil, die auf das Erscheinen der ersten Übersetzungen folgte. Manuel läßt sich von jenen Universitätsfreunden berichten, «daß die Vorzüge dieses Schriftstellers, die Feinheit der Charakteristik, die psychologische Wahrheit, nicht ohne Einfluß auf Bitzius' Geist gewesen und auch in seinen Schriften noch nachgewirkt hätten». Dies bezieht sich auf die eine Seite Scotts, auf seine Wirkung als Vorbereiter des realistischen Romans. Im Realismus ist jedoch Gotthelf so unbedingt genialer Meister, daß literarische Einflüsse nur eine untergeordnete Bedeutung haben können. Weit fühlbarer wirkt Scott im besondern als Schöpfer der historischen Heimaterzählung auf Gotthelf ein. Und innerhalb der historischen Erzählungen wiederum sindes die romantischen Elemente, die bei Gotthelf besonders deutliche Spuren hinterlassen. So fühlt sich Muret etwa bei den romantischen Einsprengseln im «Thorberger» mit Recht an Scott erinnert. Tiefer dringt Mäder in seinem Kapitel «Gotthelf, Scott und die Romantik»; er führt weiter aus, was schon Muret bemerkt, daß Gotthelfs historische Dichtung durch die religiös-moralische Tendenz bestimmt ist, während sich Scott mehr vom antiquarischen Interesse leiten läßt; er zeigt die Verwandtschaft der beiden Dichter in ihrer patriarchalischen Staatsauffassung und deutet an, daß sie auch als Persönlichkeiten einander ähnlich sind. Auf diesen letzten Punkt möchte ich weiter eingehen, wobei zugleich sichtbar wer-

den soll, wie die Staatsauffassung bei beiden Dichtern sich notwendig aus der Struktur ihrer Persönlichkeit ergibt.

Scott war eine mächtige Natur; da er lange warten mußte, bis der Umkreis seines Wesens ganz erfüllt war, trat er erst spät als Dichter hervor, nachdem er sich zunächst als Sammler und Herausgeber betätigt hatte: er konnte sich nicht entfalten, bevor er seiner selbst ganz sicher geworden war. Er schrieb zuerst Verse, dann Prosa, weil der Vers eine gegebene Form ist, die als Stütze dienen kann, die Prosa aber der Stoff, der nur dem Gereiften zur Form wird. Das erste Prosawerk, der «Waverley», erschien anonym: Scott wußte nun, daß er mehr war als sein einzelnes Werk, und erst als weitere Werke ein vollständigeres Bild seiner Persönlichkeit gaben, identifizierte er sich mit ihnen. Nachdem er einmal seine Reife erreicht hatte, produzierte er leicht. – Bei Gotthelf findet sich Entsprechendes. Auch er beginnt spät zu produzieren, erst fünfzehn Jahre nach dem Tagebuch von 1821, in dem seine jugendliche Sehnsucht nach Dichtung zum Ausdruck kommt; nun aber setzt er auch sogleich mit voller Reife ein. Verse sind Gotthelf nie gelungen, aber in jenem frühen Tagebuch wird deutlich, daß ihm in der Jugend lyrische Dichtung vorschwebte; auf seiner Höhe ist er dann so selbstmächtig, daß ihm auch die hochsprachliche Norm der Prosa noch zu eng ist und er sie ständig durchbrechen muß. Gotthelf veröffentlichte pseudonym, und zwar gleichfalls nur am Anfang, denn alsbald war «Gotthelf» nicht mehr Deckname, sondern Dichtername des Pfarrers von Lützelflüh. Die anfängliche Pseudonymität hatte auch bei ihm nicht nur äußere Gründe; Gotthelf hatte als Persönlichkeit nunmehr seine volle Weite gewonnen, sodaß er sich nicht ohne weiteres mit einem einzelnen Werk gleichsetzen konnte, das sich aus dieser Fülle loslöste. Auch Gotthelf produzierte aus dem Gefühl der Selbstsicherheit heraus nach anfänglichen Hemmungen immer leichter; als er sich noch nicht voll entwickelt fühlte, dichtete er überhaupt noch nicht.

Die Art seines Humors verbindet Gotthelf mit Scott näher als mit Jean Paul. Der Humor ist bei Gotthelf vielgestaltiger als bei Scott, aber in seinem besten Wesen von derselben Art: Weltansicht einer in sich gefestigten und unangreifbaren Persönlichkeit. Ähnlich steht es mit dem Gedächtnis, das bei Gotthelf ebenso mächtig ist wie bei Scott. Jean Pauls geniales Gedächtnis ist assoziativ; Persönlichkeiten wie Scott und Gotthelf, denen es um ihre Erfüllung zu tun ist, wählen unter den Gegenständen das ihnen Gemäße aus; ihr Gedächtnis ist konstruktiv.

Wo der Wille zur Persönlichkeit objektiver Art ist, enthält er auch den Willen zu ihrer Abgrenzung nach außen. Scott war Jurist und Geschäftsmann, schon von hier aus hatte er das Bewußtsein von den

Grenzen des persönlichen Bereichs und von den Verhältnissen, in denen er zu fremden Bereichen steht; weil er dieses Bewußtsein sittlich erlebte, machte er nach dem finanziellen Zusammenbruch so riesige Anstrengungen, um die Gläubiger zu befriedigen. Dasselbe Bewußtsein hatte Gotthelf, und eine ähnliche Schulung gab ihm sein Hineinwachsen in die Bauernwelt, die so starr nach Kompetenzen geordnet ist.

Die klare Erkenntnis der persönlichen Grenzen im rein Geistigen ist Voraussetzung, um nur etwas zu nennen, für die Geselligkeit, wie sie Scott und Gotthelf Bedürfnis war.

Eine gewisse Übereinstimmung herrscht auch im Geschichtsbild der beiden Dichter. Geschichte kann auf dreierlei Art erlebt werden: entweder als Vergangenheit, d.h. so, daß das Vergangene dem Gegenwärtigen schlechtweg als eine fremde Erscheinung gegenübertritt; oder als Geschehen, als Wechsel, als Entwicklung, nämlich dort, wo der Mensch sich selbst mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch das Element der Zeit verbunden sieht; drittens als Gesetz, wo der Blick auf die in Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen sich offenbarenden zeitlosen Wahrheiten gerichtet ist. Das zweite dieser Erlebnisse, das der Zeit, ist das romantische; der Romantiker sucht Einheit und findet sie im Wechsel. Scott erlebt Vergangenheit auf die erste Weise, als einen fremden schönen Gegenstand, dessen Ferne ihn nicht schmerzt, weil er sich nicht mit ihm vereinigen, sondern sich ihm klar begrenzt gegenüberstellen will. In dieser ästhetischen Weise erlebt auch Gotthelf die Geschichte, freilich nur zum Teil; denn vor allem ist sie ihm eine Quelle der Belehrung. Nun aber kommt bei Gotthelf vereinzelt auch ein romantisches Geschichtsgefühl zu Worte. In der «Schwarzen Spinne» leitet der Großvater die Erzählung der Spinnensage so ein: «Allemal, wenn ich dieses Holz betrachte ..., so muß ich mich verwundern, wie das wohl zuging, daß aus dem fernen Morgenlande, wo das Menschengeschlecht entstanden sein soll, Menschen bis hieher kamen und diesen Winkel in diesem engen Graben fanden, und muß denken, was die, welche bis hierher verschlagen oder gedrängt wurden, alles ausgestanden haben werden, und wer sie wohl mögen gewesen sein.» Das ist geschichtliches Urerlebnis, nicht mehr Herdersche Geschichtsphilosophie; Vergangenheit ist hier nicht eine zu deutende Offenbarung, sondern eine magische Vision. Nicht zufällig ist es gerade der Erzähler der Spinnensage, der dieses irrationale Erlebnis in Worte faßt; denn wenn es bei Gotthelf je dichterische Gestalt angenommen hat, so ist es in dieser Sage, die Scott nie hätte schreiben können; etwas ist davon noch spürbar im «Kurt», wo Gotthelf aus seiner Kindheit schöpft, und vielleicht in der «Elsi», wo das erschütternde geschichtliche Ereignis sichtbar wird, das in Gotthelfs

früheste Kindheit fiel: der Untergang der alten Eidgenossenschaft. Aber, wie im Kapitel «Jean Paul» gesagt, im allgemeinen ist die Geschichte für Gotthelf ein Lehrbuch, eine Offenbarung; wo er sie daneben wie Scott als ein Reich der Schönheit erlebt, hat er einfach teil an der naiven Geschichtsfreude des Biedermeier, die sich an Johannes von Müller entzündet und in rührenden Tellspielen auslebt, wie wir es im «Grünen Heinrich» lesen; auch Gotthelf hat sich – mit wenig Erfolg – als Student an einer Tellaufführung beteiligt. Die Zeitrichtung der niedergehenden Romantik ist es, die in Gotthelf die dämonische Beziehung zur Geschichte schwächt und seine Geschichtsdichtung literarisch verwässert.

Weiter bleibt mir nach den Ausführungen von Muschg (im Kapitel «Sage») und von Mäder zum Thema Geschichte nichts zu sagen.

Dem Romantiker ist sein Verhältnis zur Natur problematisch, weil er sich nicht damit abfinden kann, von der Natur getrennt zu sein; darum versucht er die Einheit herzustellen. Für Scott ist die Natur ein Gegenüber, und er leidet unter diesem Verhältnis nicht; bei Gotthelf ist es ebenso, nur kommen dann zwei Dinge hinzu, die beide eine höhere Objektivität bedeuten, nämlich erstens wie bei der Geschichte die göttliche Offenbarung in der Natur und zweitens die rein praktische Einstellung zum Naturgeschehen, wie sie der Bauer hat.

Nun hatte aber Scott eine besondere Vorliebe für Landschaften, die er selbst romantisch nennt, z.B. das schottische Hochland; und auch bei Gotthelf zeigt sich Ähnliches. Man muß aber unterscheiden zwischen einer Beziehung zu romantischer Landschaft und einer romantischen Beziehung zur Landschaft. Wenn die romantische Beziehung zur Natur als ein Aufgehen in ihr gefaßt werden darf, so kann die Beziehung zu einer romantischen Natur, d.h. zu einer solchen, die ein romantisches Erleben begünstigt, sehr wohl auch von dem gesucht werden, der sich gerade etwas Fremdes gegenüberstellen will, um sich seiner Grenzen und seiner Eigenart bewußt zu werden; also im Sinne der Auseinandersetzung. Es ist ein Merkmal der gesunden Individualität, daß das polar Entgegengesetzte sie anzieht, ohne auf sie abzufärben.

Scotts Verhältnis zur romantischen Natur nicht nur, sondern zum Romantischen überhaupt ist im wesentlichen so aufzufassen. Immerhin hat sich Scott mit dem Romantischen weit genug eingelassen, um es als eine Gefahr zu sehen, wie etwa die Handlung des «Waverley» zeigt. Und bei Gotthelf steht es ähnlich; die Werke, in denen seine Auseinandersetzung mit dem Romantischen am sichtbarsten wird, sind der «Druide» und der «Kurt von Koppigen».

Der Begriff der Persönlichkeit umfaßt weiterhin die innere Gliederung. Sie findet sich bei Scott wie bei Gotthelf in erstaunlichem Maße

verwirklicht schon einfach darin, daß Beide so viele verschiedenartige Pflichten nebeneinander bewältigen: eine Fähigkeit, auf die Gotthelf ausdrücklich großes Gewicht legt. Wenn ferner Scott und Gotthelf auf Bestellung dichten, so ist dies bei ihnen ein Anzeichen dafür, daß sie über ihr Produktionsvermögen glauben gebieten zu können, also daß es für sie nur ein klar umrissener Teil ihrer Persönlichkeit ist, so lebensnotwendig er auch sein mag. – Jean Paul, und nicht zufällig gerade er, hat an Scott ausgesetzt, daß er durch pedantisches und weitschweifiges Fallenlassen und Wiederaufnehmen von epischen Fäden ermüde; es ist aber nicht anders möglich: in Scott herrscht, grob gesagt, Ordnung und darum auch in seinen Romanen. Dies trifft in hohem Maße auch auf Gotthelf zu, nur ist das, was man in seinen Hauptwerken Ordnung nennen kann, nicht pedantische, sondern notwendige, geniale Ordnung.

Weiterhin spielt, wie bei allen mächtigen Persönlichkeiten, die Machtfrage im Leben Scotts wie im Leben Gotthelfs eine sehr bedeutende Rolle. Wenn Scott erst spät zu produzieren begann, so rührte dies nicht nur daher, daß er früher in sich selbst noch nicht dazu bereit war, sondern ebenso sehr daher, daß ihm diejenige innere Beziehung zur Leserwelt noch fehlte, die er brauchte, nämlich das Bewußtsein der Überlegenheit. Darum legitimierte er sich zuerst als Sammler, Übersetzer und Herausgeber, ehe er mit eigenen Werken hervortrat. Scott leitete seine Berechtigung zum Publizieren eigener Werke aus einer künstlerischen Überlegenheit ab; daß ihn Byron in der Versdichtung überflügelte, war denn auch mitbestimmend für seinen Übergang zur Prosa. Auch Gotthelf brauchte, um produktiv tätig zu werden, eine ganz bestimmte Stellung unter seinen Mitmenschen, und zwar auch er eine Art Machtstellung. Er mußte zuerst mit einer Gemeinde verwachsen sein, d. h. einen gewissen Kreis von Menschen und Verhältnissen bis ins Letzte kennen; erst da wurde er Schriftsteller, als er die Bauernsphäre vollkommen beherrschte. Aber nicht nur um aus ihr zu schöpfen; Gotthelf war Pfarrer und Tendenzschriftsteller; er konnte seine Dichtung nur beginnen im Bewußtsein seiner höhern Einsicht, seiner priesterlichen Mission; er mußte sicher sein, daß er etwas zu künden habe, eben dem Kreis, den er kannte und beherrschte und der darum auf ihn hören mußte. Die ethische Überlegenheit war für ihn maßgebend, für Scott die künstlerische.

Auch die Anonymität drückt in beiden Fällen nicht nur eine noch ungefestigte Beziehung zum Dichterischen aus, sondern auch eine unsichere Beziehung zum Leser. Gotthelf war gleichsam im Begriff, eine neue Kanzel zu besteigen; da er nun gewohnt war, von der Kanzel herab zu sprechen, mochte er sich nicht zu erkennen geben, bevor er sicher war, in der neuen Kirche auch eine Gemeinde vorzufinden. Als

er aber die neue Kanzelhöhe einmal besaß, produzierte er im Gefühl seiner Sicherheit leicht.

Ein auffallender Charakterzug Scotts ist die Prunkliebe, überhaupt sein Hang zum äußerlich Großen; so wollte er ein großer Grundherr sein und wurde es auch. Bei Gotthelf finden wir eine so befremdliche Tatsache wie die, daß er in Honorarfragen gegen seine Verleger außerordentlich hart sein konnte. Es ist vielleicht eine Eigenschaft des echten Epikers überhaupt, daß seine besonders intensive Beziehung zur Materie auch äußerlich irgendwie sichtbar werden muß; Beziehung zur Materie heißt aber hier Macht über die Materie. Ohne Willen zur Macht ist ein großer Epiker nicht denkbar; Gotthelf war durchaus nicht frei von Ehrgeiz; es kränkte ihn, daß ihm eine Stadtpfarre versagt blieb. Eine rein äußerliche Macht hat beim Dichter großenteils nur symbolische Bedeutung; das zeigt sich etwa bei Scott, wenn er in Bezug auf seine finanzielle Lage bis dicht vor der Katastrophe so unbegreiflich vertrauensselig ist; darum bricht er auch beim Bankerott innerlich nicht zusammen: Realität bekommt für ihn das Geld erst in dem Augenblick, wo es von ihm gefordert wird; das Geld, das er besitzt, ist ihm nur Symbol der Macht.

Scott war ein leidenschaftlicher Antiquitätensammler; dementsprechend war sein Interesse für die Geschichte ausgesprochen stofflich. Scott wollte sich die Geschichte aneignen und sie als dichterischen «Stoff» behandeln können; so behandeln läßt sich aber nur Stoffliches. Den verwandten Zug bei Gotthelf sehen wir auf einem andern Gebiet. Für Gotthelfs Produktion war es unerläßliche Voraussetzung, daß er das Handwerkliche der Landwirtschaft durch und durch kannte; diese Kenntnisse empfand Gotthelf als etwas an sich schon Wertvolles; er prunkt damit, er hat Freude daran, einfach zu wissen, wie man es macht, nicht umsonst, da das Ansehen eines Bauernpfarrers sehr auf solchen Kenntnissen beruht. Man kann also durchaus beide Dichter Realisten nennen, nur daß bei Gotthelf die Freude an der Beherrschung des Gegenständlichen immerhin keine so wesentliche Rolle spielt wie bei Scott.

Auch das Gedächtnis ist in Bezug auf die Objekte eine besitzergreifende Kraft; Wissen ist Macht.

Scott und Gotthelf waren Jäger und leidenschaftliche Reiter. Jagd ist eine besondere Art von Kampf, wie ihn Gotthelf in jeder Form geliebt hat. Der Jäger will den Kampf, um seine Überlegenheit zu steigern und zu genießen. Die Freude am Reiten ist die Freude an der Unterwerfung und Lenkung einer fremden Kraft.

Das Verhältnis der beiden Dichter zum Romantischen läßt sich auch in diesen Zusammenhang stellen. Als mächtige, mit ihrer Zeit verbundene Persönlichkeiten hatten sie das Bedürfnis, das, was diese

Zeit hervorbrachte, sich anzueignen und zu unterwerfen; in Gotthelfs romantischer Produktion ist der bloße Wille, dergleichen auch zu können, sehr spürbar.

Persönlichkeiten wie Scott und Gotthelf sind anderseits zur Gemeinschaft mit ihrer Umwelt berufen und befähigt, weil ihnen der Wille zur eigenen Individualität zugleich den Sinn für das fremde Wesen gibt. Hier liegt, wie bereits gezeigt, eine der stärksten Wurzeln namentlich von Gotthelfs Kunst. Wenn Gotthelf zu seiner dichterischen Freiheit das Bewußtsein einer entschiedenen Höhenstellung unter seinen Lesern brauchte, so gilt dies doch nur für seine im weitesten Sinne predigende Haltung; er wirkte darum so tief, weil er den Leuten anderseits als einer der Ihren erschien.

Die Liebe zum Menschlichen herrscht nicht nur in Gotthelfs Dichtung vor, sondern auch bei Scott. Die Naturdichtung spielt hier wie dort nur eine untergeordnete Rolle. Aber auch in den Geschichtserzählungen, so groß bei Scott das antiquarische Interesse sein mag, steht bei beiden Dichtern der Mensch im Vordergrund, nicht wie er war, sondern wie er ist. Der Wille zur Gemeinschaft mit gleichgeordneten Wesen ist es auch, der sich bei Scott als Sinn für Freundschaft offenbart, bei Gotthelf vielleicht als Glaube an die Ehe, bei beiden als Trieb zur Geselligkeit; auch der Humor beider Dichter ist nicht der bittere Witz des Einsamen, sondern stammt aus dem Gespräch. Die Wahrheit gilt beiden als Kardinaltugend, weil Objektivität die Grundvoraussetzung aller freien Gemeinschaft ist.

Die aristokratische Persönlichkeit, deren Dasein sich so sehr nach Stufung und Gliederung gestaltet, ist endlich von Natur religiös, weil sie ihren Bereich innerhalb der höheren Ordnung erkennt. Nicht nur der christliche Glaube, wie ihn Scott und Gotthelf haben, gehört hieher, sondern auch ihr Glaube an Familie und Staat und im besondern an die engere Heimat.

Der aristokratische Mensch ist ein Ideal Gotthelfs. Der Wille zur aristokratischen Lebensform verbindet ihn mit Scott und verbindet Gotthelfs Bauernwelt mit der englischen Gesellschaft. Diese Lebensform verlangt erstens Objektivität in Gestalt des Sinnes für Gliederung und Abstufung und zweitens Kraft. Die Kraft ist die Versuchung des aristokratischen Menschen; sie reizt ihn, sich an die Objekte, an ihre Beherrschung zu verlieren; bei Scott wie bei Gotthelf wird dies sichtbar. Die Gefahr des romantischen Menschen ist, in der Unendlichkeit des Innern zu versinken.

Scott ist nicht Romantiker, gerade darum aber fühlt sich der ihm wesensverwandte Gotthelf angezogen von seiner etwas äußerlichen Art, Romantisches zu behandeln. Dieses Romantische nun, das so ausgesprochen etwas Entlehntes und Äußeres ist, würde Gotthelf

nicht genügen können, es bekommt für ihn erst einen Sinn, wenn er es einbaut in die großen sittlichen und religiösen Fragestellungen, die ihn auch in seinen Hauptwerken beschäftigen.

Nun wieder zu einzelnen Motiven.

Reminiszenzen aus Scott sind in Gotthelfs historischen Erzählungen zum Teil recht handgreiflich. Im «*Thorberger*» findet sich folgende auffallende Episode, für die Mäder vergeblich nach einer Vorlage sucht. Das Edelfräulein Adelgunde liegt schwer verwundet in der Mühle zu Lauterbach. Der Müller Hans, den sie liebt, ist um Hilfe nach Brandis geschickt. Die Zeit schleicht dahin, Adelgunde, von Frauen betreut, wartet sehnsüchtig auf ihn. Hans eilt, aber manches hält ihn auf. Plötzlich nehmen die Züge des Fräuleins den Ausdruck verklärter Freude an, dann stirbt sie. Hans und die Frauen aus Brandis kommen, und es stellt sich heraus, daß Adelgundens Geist ihnen am Fenster erschienen ist. Außerdem trifft ein herbeigerufener Priester ein und erzählt, es habe ein goldenes Wölkchen, wohl ebenfalls ein Zeichen von Adelgunde, das heilige Gefäß umschwebt und sei darin verschwunden. Nun erklärt sich jeder das von ihm gesehene Wunder auf seine Weise; Gotthelf deutet es als ein Wunder der Liebe.

Diese Geschichte hat ihr Vorbild, so häufig auch Geistererscheinungen in der romantischen Dichtung wiederkehren, ziemlich sicher in einer Szene der «Braut von Lammermoor». Da reitet der junge Ravenswood nach dem Abschied vom Schlosse seiner Väter trübsinnig zur Hütte der alten Else, einer Dienerin seines Hauses. Unterwegs, bei einem sagenumwobenen Nixenquell, bäumt sich sein Pferd und ist nicht weiterzubringen, als sähe es etwas Beängstigendes. Da bemerkt der Reiter die Gestalt der Else; wie er auf sie zugehen will, entschwebt sie; Ravenswood weiß, daß er einen Geist gesehen hat. Er besteigt wieder das vor Angst zitternde Pferd und erreicht die Hütte. Else ist vor kurzem gestorben; eine Magd berichtet, sie habe im Vorgefühl des Todes einen Burschen geschickt, Ravenswood zu holen, und ungeduldig gewartet; der Bursche hat sich indessen verspätet. Else habe inbrünstig darum gebetet, den Sohn ihrer Herrschaft noch einmal zu sehen, sei dann aber um ein Uhr beim Stundenschlag gestorben; Ravenswood erinnert sich, daß er kurz vor jener Erscheinung den Stundenschlag gehört hat, und stellt seine Betrachtungen darüber an, wie das letzte ernste Verlangen des Menschen die geheimnisvollen Grenzen der Geisterwelt durchbrechen könne.

Bei Scott ist diese Episode so beschaffen wie die romantischen Dinge bei ihm überhaupt: nicht tief aus romantischem Gefühl geschöpft, nicht packend, sondern mehr dekorativ. Bei Gotthelf aber überzeugt sie noch weit weniger. Sie ist mit schwammiger Rhetorik vorgetragen, und im Grunde geht es Gotthelf offensichtlich weniger

um die Geistererscheinung selbst als um ihre Deutung; es reizt ihn, die verschiedenen Personen durch die von ihnen gegebenen Erklärungsversuche zu charakterisieren, und vor allem liegt ihm am Herzen die Moral der Geschichte, «daß die Liebe des Leibes Schranken zu brechen vermöge». Einer jener Fälle, die zeigen, wie wenig Gotthelf mit dem Wunderbaren an sich anzufangen weiß; er geht auf bestimmte Wahrheiten aus; das Bestimmte aber ist es, was dem Wunderbaren seinen Zauber nimmt.

Es gibt aber zwischen den beiden Werken noch allgemeinere Entsprechungen.

In der «Braut von Lammermoor» rettet der junge Ravenswood Lucie Ashton vor einem wütenden Stier; Lucie sieht in der Folge das verklärte Bild ihres Retters dauernd vor sich, eine Schwärmerei, die sich um so bedenklicher steigert, als Lucie auf dem einsamen Schlosse ihres Vaters lebt und kaum je einen ebenbürtigen jungen Mann zu Gesicht bekommt. All dies trifft auch auf Gotthelfs Adelgunde zu, die der Müllerbursche Hans aus einem gefährlichen Ungewitter gerettet hat. Zudem gleicht der Vater Adelgundens, Peter von Thorberg, dem Vater Lucies; dieser ist ein kalter Diplomat, der die Liebe seiner Tochter zu Ravenswood selbstsüchtig und grausam seinen ehrgeizigen Plänen nutzbar machen will und dadurch furchtbares Unheil heraufbeschwört; Peter von Thorberg hat für die Gefühle seiner Kinder überhaupt keinen Blick und wird schuldig an ihrem Untergang, weil ihm Geld und Macht mehr bedeuten als Liebe.

In ihrem geheimnisvoll adligen, verschlossenen Wesen gleicht sonst Adelgunde mehr der jungen Marie von Avenel auf dem Schloss Glendearg in Scotts «Kloster». Bei Scott erscheint als Kontrastfigur ein harmloses, liebenswürdiges Müllermädchen, Mysia, und Adelgundens Geschichte ist ihre Liebe zu dem Müller Hans, der dann die naive Müllerstochter Trudchen heiratet. – In der Fortsetzung des «Klosters», im Roman «Der Abt», begegnet Marie wieder als Frau des Halbert Glendinning, und wieder erinnert sie an Adelgunde; sie ist einsam und melancholisch; ihr bester Freund ist ihr Hund, der eines Tages ein Kind aus dem Wasser zieht; Adelgunde ist ständig begleitet von dem treuen Hunde Ryno; ein Hochwasser bringt sie in Gefahr, und der Hund versucht sie zu retten.

«Endlich kam Leopold, ein fürstlicher Held, die Blume der Ritterschaft wurde er genannt, hochgemut und edeln Herzens», schreibt Gotthelf. Solche Bilder ritterlichen Glanzes gemahnen am meisten an den «Ivanhoe». «Herr Jevan ap Griffith, der weltberühmte Waliser Held aus altköniglich britannischem Stamme», der im «Thorberger» sein Wesen treibt, wirkt in dieser Umgebung wie ein erratischer Block aus der Scottschen Ritterromantik.

Jene Stelle in der «Braut von Lammermoor», wo erzählt ist, wie Ravenswoods Pferd bei einem verwunschenen Nixenquell vor der Erscheinung der alten Else stutzt, wirkt außer im «Thorberger» auch noch im «*Kurt von Koppigen*» nach. Kurt reitet nach langer Abwesenheit ermattet auf das väterliche Schloß zu, da scheut das Pferd; er glaubt ein wildes Tier in der Nähe, sieht aber nichts davon; beim Bachtelenbrunnen will das Pferd nicht weiter, Kurt selber graust es: da bricht die wilde Jagd heran.

Der Bachtelenbrunnen ist, wie die Nixenquelle in der «Braut von Lammermoor», eine Stätte, an die sich eine unheimliche Sage knüpft, also würde auch der Schauplatz übereinstimmen. Immerhin hat Scott das Pferdemotiv auch sonst. In dem Roman «Das Kloster» scheut ein Pferd vor der geisterhaften «weißen Frau», die dort eine wichtige Rolle spielt. Ebenfalls im «Kloster» reitet einmal ein Subprior auf seinem Maulesel dahin; das Tier wird mehrmals von Geisterfurcht befallen, der Reiter hört eine unheimliche Stimme, bis er schließlich ein unsichtbares feindliches Etwas auf sich zurauschen fühlt, aus dem Sattel gehoben wird und das Bewußtsein verliert; erst nach langem erwacht er, voll Schrecken und von Kälte gelähmt. – Kurt von Koppigen sieht die wilde Jagd herankommen, wird vom Pferd abgeworfen und versinkt in fieberhafte Traumvisionen; am Morgen findet ihn seine Frau halberfroren auf.

Mit jenem Nixenquell in der «Braut von Lammermoor» hat es folgende Bewandtnis: die Quellnixe ist vor Zeiten von ihrem menschlichen Liebhaber getäuscht worden und hat sich in die Quelle gestürzt, so daß das Wasser blutrot wurde; der reuige Liebhaber hat die Quelle zu einem schönen Brunnen ausgebaut. Dieser Geschichte gedenkend, sitzt einmal Lucie Ashton beim Brunnen und sieht mit ihrem langen Haar und in ihrem schottischen Mantel für ein abergläubisches Auge beinahe wie die Quellnixe aus. Ravenswood kommt, und Lucie rühmt ihm die romantische Schönheit des Plätzchens: die Quelle, die Bäume, das Gras, die Waldblumen. – Auch beim Bachtelenbrunnen ist nach jener Bürglenherrensage, die Gotthelf im «Dursli» ausführlich erzählen läßt, ein Frauenwesen umgekommen, ein Burgfräulein ist dort von seinen Brüdern ermordet worden und der Ort unheimlich geblieben. Einige Zeit nach der Begegnung mit der wilden Jagd sucht Kurt die Stelle mit seinen Söhnen wieder auf, sie sieht nun ebenso idyllisch aus wie jener Platz, wo Ravenswood Lucie antrifft. Plötzlich sieht Kurt zwischen den Blumen ein wunderbares Frauenbild sitzen mit goldenen Haaren, die es wie ein Mantel einhüllen. Sie vertraut ihm den Brunnen an, damit Ruhe um ihn sei und ihn kein von Menschenhand vergossenes Blut röte. Kurt erfüllt das Gebot, und der Ort wird zu einem kleinen Paradies. Gedeutet ist die Erscheinung als Engel; ander-

seits hat sie etwas von einem Elementargeist, einer von Kurts Buben glaubt, er habe sie in den Brunnen versinken sehen; ursprünglich war sie aber als der Geist des hier ermordeten Burgfräuleins gemeint, wie ein Vergleich mit der Beschreibung jener Gestalt im «Dursli» zeigt, und hat erst nachträglich unter der Einwirkung literarischer Reminiszenzen die Umrißlosigkeit so vieler reiner Phantasiegebilde Gotthelfs angenommen.

Diese wenig bestimmten Ähnlichkeiten vorzuführen, rechtfertigt sich dadurch, daß hier mehrere einzelne Entsprechungen zugleich vorliegen: sagenhafte Bluttat beim Brunnen, Entsühnung des Ortes, seine besondere romantische Schönheit, Erscheinung des getöteten Wesens, dessen Elementargeisternatur, endlich die Geschichte mit dem Pferd. Unsicher bleibt die Sache dennoch. – Auch hier ist für Gotthelf der ethische Sinn das Wesentliche: die wilde Jagd leitet die innere Umkehr Kurts ein, und die zweite Szene beim Bachtelenbrunnen, das Frauenbild und die Naturfrömmigkeit bedeuten, daß er sich nun in die gottgewollte Ordnung zurückgefunden hat.

Auch die weiße Frau in Scotts «Kloster» wird bei einem Brunnen gesehen, und ihre Erscheinung beim Zauberquell beschließt den Roman «Der Abt», der das «Kloster» fortsetzt. In der besonders romantischen Handlung des «Klosters» ist sie eine der wichtigsten Figuren und haftet unfehlbar in der Erinnerung. Vielleicht, daß das geheimnisvolle Frauenwesen im «Kurt» mit auf sie zurückgeht.

Besonders reich an literarischen Elementen ist «*Die Gründung Burgdorfs*».

In Scotts «Talisman» tritt ein riesiger Einsiedler auf, der von Zeit zu Zeit Anwandlungen von Wahnsinn hat, sonst aber gutartig ist. Wenn ihn die Raserei befällt, wird er gewalttätig, schreit und entwickelt Riesenkräfte, sodaß er mit seiner Geißel große Steine in Stücke schlägt. Ist er bei Sinnen, so hat er das Gehaben eines Mannes, der zum Herrschen geboren ist, aber der Herrschaft entsagt hat; man vermutet eher einen Krieger als einen Klausner in ihm. Er kasteit sich furchtbar und singt unter Seufzern und Tränen Bußpsalmen. Der Ritter Kenneth kann sich die dämonische Doppelseitigkeit dieses Charakters nicht erklären und befragt einen Emir, erfährt aber nur, daß der Mann wirklich früher ein braver Krieger gewesen ist. Die Selbstpeinigungen des Klausners lassen Kenneth vermuten, daß er unter einer entsetzlichen Gewissensqual leide. Schließlich gibt der Eremit selbst sein Geheimnis preis und erzählt Richard Löwenherz von seiner edlen Abstammung und von dem Verbrechen, für das er büße. – In der «Gründung Burgdorfs» treffen die Brüder Sintram und Bertram in einer Waldlichtung auf dem Weg nach Solothurn einen langbärtigen Einsiedler, «der mit gewaltiger, fast übermenschlicher

Stimme ein fromm Lied sang». Sie fragen ihn nach dem Weg. Er ist ein «großer, gewaltiger Mann ... Wenn er Auskunft geben sollte über sich selbst, wich er aus oder schwieg». Der Abt von Solothurn erzählt den Brüdern von ihm. «‚Der Eremit ... hat in wüster Stelle ... Ruhe gesucht und sie nicht gefunden. Wer er ist, wissen wir nicht, von hohem Stamme muß er sein, schweren Verrat hat er erlitten, oder schwere Blutschuld liegt auf ihm, sein Friede scheint dahin, das Gleichgewicht seiner Kräfte auf immer zerstört. Lange oft lebt er in stillem Frieden ... und singt wundervolle Lieder, daß die wilden Tiere ergriffen werden ... Dann aber, wenn wild Wetter kommt, hört man ... seine Stimme donnern über den Fluß ..., hört gewaltiges Schlagen im Walde ... Wehe dem, welcher in solchen Anfällen in seine Hände fällt! Sein Leben ist dahin, sein Gebein wird nicht mehr gefunden.‘» Später vernimmt Bertram von Emma ein Mehreres über ihn. «‚Es war ein armer Mann, war grenzenlos betrogen worden von seinen Nächsten und hatte grenzenlos sich gerächt, nun fand seine Seele nicht Ruhe, und von Zeit zu Zeit wachte schrecklich erst die zornige Rache, dann das tiefste Weh in seiner Seele auf ... Er schonte mein, wie er seine Schafe schonte, während er Bäume zerhieb und Felsstücke durcheinanderwarf.‘» – Selbst wenn man annehmen darf, daß Gotthelf in diese Gestalt etwas von der Dämonie seines eigenen Wesens gelegt hat, bleibt sie doch dichterisch merkwürdig schemenhaft und verrät deutlich, daß sie auf literarische Anregung zurückgeht.

In Scotts «Kloster» gibt es, wie erwähnt, die geisterhafte Erscheinung der «weißen Frau». Mit dieser weißen Frau trifft Halbert Glendinning einmal zusammen. Beide fahren unter den Erdboden hinab. Halbert findet sich wieder in einer kristallenen Höhle, wo auf einem Altar eine Flamme brennt. Aus dieser Flamme muß er unter Gefahr ein schicksalsschweres Buch herausholen. Wie es gelungen ist, erlischt das Feuer, es herrscht tiefste Finsternis, aber die weiße Frau nimmt ihn bei der Hand und steigt mit ihm wieder hinauf. – Einen Nachklang dieser Szene glaubt man in der «Gründung Burgdorfs» zu finden. Nach einem dämonischen Ungewitter ist der eine der beiden Helden, Bertram, verschwunden. Er erwacht in einer stockfinstern Höhle, tappt lange Zeit darin herum und erkennt allmählich aus stummen Anzeichen die Gegenwart der von ihm geliebten Druidenmaid Emma, die ein ähnlich geheimnisvolles Wesen ist wie die weiße Frau. Er fällt in einen Traum; es wird hell, er sieht in einem unermeßlichen Gewölbe ein Götterbild, davor einen großen Altar; ein Opferfeuer entzündet sich, in dem er, der Christ, verbrannt werden soll. Emma bittet die Göttin um sein Leben, aber umsonst; Priester schreiten mit Messern auf Bertram zu, da kommt ihnen Emma zuvor und setzt ihm das Messer auf die Brust. Er verliert das Bewußtsein, und man findet ihn

später schlafend auf der Erde. – Bei Scott handelt es sich in dieser Szene um das Schicksal einer Familie, mit dem die Erscheinung der weißen Frau verknüpft ist; bei Gotthelf geht es um die höchsten Fragen: Christentum und Heidentum und das Verhältnis zwischen menschlicher Liebe und religiöser Bindung.

Ein kaum entfernteres Vorbild hat diese Szene in Scotts «Talisman». Hier betritt der Ritter Kenneth eine im Felsen verborgene, erleuchtete Kapelle; er kniet vor einem Altar, den er da findet, dann durchschreitet er den Raum lange. Endlich kommt eine Prozession von Nonnen, er erkennt unter ihnen seine angebetete Geliebte, und sie gibt ihm schweigend ein Zeichen ihrer Huld, indem sie Knospen fallen läßt. Die Prozession zieht ab, und Kenneth bleibt allein im Dunkeln zurück. Er tastet auf dem Boden nach den Knospen, genau wie Bertram nach den Liebeszeichen der Emma: Speise und Trank. – Diese Szene aus Scott mit der verwandten bei Gotthelf zu vergleichen, ist schon darum reizvoll, weil hier zwei Symbole einander gegenüberstehen, wie sie bezeichnender nicht erfunden werden könnten: die Knospen und die Speisen. Emma hat an das leibliche Wohl ihres Schützlings gedacht wie ein Bauernmädchen, und Bertram erquickt sich herzhaft; nur scheut sich Gotthelf, die Speisen näher zu bezeichnen, «ein Laib Brot und eine Halbe» kann er in dieser Sphäre nicht sagen, darum spricht er nun leer idealisch von «Speise und Trank».

An eine Szene aus Scotts «Schwärmern» («Old Mortality») wird man in der «Gründung Burgdorfs» mehrfach erinnert. Der Fanatiker Burley ist in eine schwer zugängliche Höhle geflüchtet und erscheint nun als Einsiedler, der ebenfalls Anfälle von Raserei hat. Morton macht sich auf den Weg zu ihm; er tritt aus dem Dickicht und findet sich an einem flachen Felsen, der über eine tiefe Kluft hinausragt; drunten braust ein Bergstrom. Morton glaubt aus dem Brausen des Wassers Töne der Freude und des Schreckens, ja artikulierte Laute zu vernehmen, als ob da der Dämon des Stromes wehklage. Das Ganze heißt eine «romantische» Szene. – Die Brüder Sintram und Bertram sind durch den Urwald bis zur Emme vorgedrungen. «Bertram ... hieb zuerst sich durch und fand vornen an der Stirne des Hügels eine Felsenplatte ... Das wilde Wasser, welches zu ihren Füßen rauschte ..., brauste ... durch ein klein, eng Felsentor oder Spalte.» «Das Wasser rauschte so seltsam und wunderlich durch die Felsenspalte, bald glaubten sie, Menschenstimmen zu hören ..., bald eines Ungetüms wildes Schnauben.» «Sie waren überzeugt, daß da unten der Feind sei, und, je weniger sie ihn sahen, um so hitziger war die Jagd nach dem Drachen, der da schnaufte und gurgelte so sonderbar und graulich.» Dieser felsige Schlund, in dem der Drache zu hausen scheint, ist der Hauptschauplatz der Geschichte, und das geheimnisvolle Rauschen kommt immer

wieder zur Sprache. – Auch dies ist bei Gotthelf nicht nur ein phantastisches Bild, sondern ein mächtiges Symbol.

Das wahrscheinliche Vorbild für das Brüderpaar Sintram und Bertram findet sich, was die quellenfreie Ausgestaltung des Motivs angeht, bei Scott im «Kloster». Zwei Hauptfiguren dieses Romans sind die Brüder Halbert und Eduard Glendinning. Von Kind auf ist Halbert kriegerisch, Eduard geistlich gesinnt. Halbert hat schwarzes Haar, schwarze Augen und dunkelbraune Haut, Eduard ist hellblond und blaß und hat blaue Augen. Es entsteht eine Eifersucht um Marie von Avenel, aber Eduard tritt zurück und geht ins Kloster; Halbert heiratet Marie. Eduard ist dann der Titelheld des anschließenden Romans «Der Abt». – Ein ähnliches Brüderpaar sind «Bertram in seiner blonden, Sintram in seiner dunkeln Pracht». Auch sie befällt die Eifersucht, und auch bei ihnen kommt sie nicht offen zum Ausbruch, sondern bleibt eine innere Spannung, unter der die Brüder leiden. Emma, die sie beide umwerben, verschwindet, und Bertram, der von jeher eine tiefsinnigere Natur gewesen ist als sein Bruder, geht ins Kloster, während Sintram ein anderes Mädchen heiratet. Bertram beschließt sein Leben als Abt. – Wiederum hat Gotthelf nicht die mittelalterliche Begebenheit an sich im Auge, sondern ihren tiefern Sinn: die Frage der Treue zwischen Brüdern, die damals im eidgenössischen Geschehen aktuell war, und der Treue gegen den angestammten Glauben.

Auf dem Zug in ihr Erbland lagern Sintram und Bertram bei Sonnenuntergang auf der Höhe des Jura; im Kreis angeordnete Steine bei einer Eiche verraten eine heidnische Opferstätte, und es erscheinen denn auch zwei Druiden. Das Bild des druidischen Opferplatzes mag Gotthelf aus dem Anfang des «Ivanhoe» vertraut gewesen sein. Auch dort geht soeben die Sonne unter, eine Eiche ist da und ein Kreis von Steinen. Dergleichen ist aber sehr allgemein; auch Schillers Jungfrau von Orléans hat unter einem «Druidenbaum» weissagende Träume.

Popularromantik

Diejenige Literatur, die Gotthelf in seiner empfänglichsten Zeit am nächsten umgab, war die schweizerische Popularromantik der Restaurationsjahre. Ihr typischer Ausdruck ist der Almanach «Alpenrosen», der seit 1811 erschien. Gotthelf hat ihn gelesen und später beliefert und mitredigiert. Sein Charakter ergibt sich aus der «Vorrede oder Ausrede» des ersten Jahrgangs, wo es heißt: «Wir wollen in einfachen Beschreibungen vaterländische Gegenstände, Land und Leute, Natur und Menschenleben, nach bestem Vermögen zu schildern versuchen. Wir wollen Züge aus der ältern Geschichte, und einzelne Merkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Männer geben. Wir haben vor

in heitern Erzählungen ein romantisches Blümchen auf unsern Boden zu verpflanzen.» Der Hauptherausgeber in der ersten Zeit ist der jüngere Wyß. Diese Taschenbücher sind angefüllt mit Sagen, Idyllen, kleinen Lyrika, Naturkundlichem, Historischem und vor allem mit immer längeren Reiseberichten, die zum Teil für das Übrige als Einkleidung dienen. Es ist ein eigenartiges Schauspiel, wie sich Gotthelf völlig selbstverständlich mit diesem sympathischen Kleinkram abgibt, ja identifiziert.

Wenn Gotthelf z. B. seine beiden Sammlungen «Bilder und Sagen aus der Schweiz» und «Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz» nennt, so sind das Titel, wie sie damals zu Dutzenden auftreten; «Bilder» sind dabei das Biedermeierliche (Gotthelf denkt an «Geld und Geist», das in der ersten Sammlung erschien), «Sagen» das Romantische («Die schwarze Spinne»). Überhaupt zeigt sich Gotthelf in seinen Titeln abhängig; die Formel «Leiden und Freuden» begegnet häufig, z. B. in Tiecks «Musikalischen Leiden und Freuden», ebenso häufig sind Kapitelüberschriften in Form eines Satzes, besonders eines indirekten Fragesatzes, wie Gotthelf sie verwendet.

Eine Vorliebe hatte Gotthelf für die Schriften Zschokkes, wie er in «Jakobs Wanderungen» bezeugt; Jakob legt sich in Aarau auf die Lauer, um «Vater Zschokke» einmal zu Gesicht zu bekommen, «der so viel Gutes so angenehm und faßlich zu sagen wußte». Der Zusammenhang und der Ausdruck zeigen, daß Gotthelf hier die lehrhafte Seite von Zschokkes Schriftstellerei im Auge hat; es wird sich aber im Folgenden herausstellen, daß er auch die romantische kannte.

Ich lasse mir in diesem Kapitel besonders viel Freiheit. Bei einzelnen Werken beschränke ich mich nicht auf den Nachweis literarischer Beziehungen; ferner verweise ich nicht ausschließlich auf Popularromantiker, sondern ziehe gelegentlich auch Goethe und Schiller heran; es kommt mir darauf an, Gotthelfs Verbindung mit der Literatur überhaupt zu zeigen. Eine kleine Reihe von Beispielen muß genügen. Nur in einzelnen Fällen wird ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zur Gewißheit; was Mäder zu den historischen Novellen beigebracht hat, wiederhole ich nicht.

Selbst die «*Wassernot*» ist nicht ohne Vorbilder. Abgesehen vom «Lied vom braven Manne» und von «Johanna Sebus» kommt etwa das Gedicht «Tells Tod» von Wyß d. J. in Betracht, das in den «Alpenrosen» auf 1822 steht. Es gibt die breite Schilderung einer Wassernot im Schächental; Tell findet hier bei der Rettung eines Kindes den Tod.

«O Tal, du stilles Tal im Grund,
Die Wasserschlange naht!»:

derselbe Volksglaube, der in der «Wassernot» und später in der «Gründung Burgdorfs» Gestalt gewinnt.

Für den heilsamen Traum des bösen Gewissens, wie er bei Gotthelf zuerst im «*Dursli*», dann im «Kurt» und im «Dorbach» auftritt, gibt es ein naheliegendes Vorbild bei Zschokke in der Novelle «Die Walpurgisnacht». Robert, der Held der Novelle, ist voll Tugend- und Aufklärungsdünkels. Nun hat er einen Traum; er begeht darin eine Reihe unmenschlicher Verbrechen; wie er sich nicht mehr zu helfen weiß, erscheint ihm der Teufel, und Robert bittet ihn fußfällig um einen Ausweg, indem er beteuert, er sei nur durch Verführung zum Verbrecher geworden und im Grunde unschuldig. Der Teufel aber hält ihm vor, wie es um seine Tugend und Aufgeklärtheit stehe, da er nach all den Verbrechen selbst vor dem Teufel zu knien sich bereitfinde. Robert erzählt den Traum später, und es wird ihm gesagt: «Du hast eine ganze Predigt geträumt»; Zschokke sieht also, daß der Traum nicht ganz psychologisch ist; so sind solche Träume auch bei Gotthelf.

Bürgers Ballade «Der wilde Jäger» fällt als weitere Anregung in Betracht. Gotthelf kannte Bürger gut.

Für jene sonderbare Geistererscheinung im «*Thorberger*», die oben auf Scott zurückgeführt ist, wäre noch Kerner heranzuziehen. In der «Seherin von Prevorst» bespricht Kerner «die so häufig gemachte Beobachtung, daß Sterbende, im Momente des Sterbens, wenn vielleicht die Seele noch im Körper, der Geist aber schon frei war, nicht allein durch Zeichen wie Klopfen, sondern durch wirkliches Erscheinen im Bilde, Freunden, an die sie noch ein Verlangen hatten, sich offenbarten».

Adelgunde ist unhistorisch. Sie ist aber von Gotthelf nicht ganz frei erfunden, sondern hat neben den verwandten Gestalten bei Scott noch ein genaueres Vorbild in der Erzählung «Schloß Les Clees im Waadtlande» von Frau von Montolieu in den «Alpenrosen» auf 1820. Diese Geschichte hat mit dem «Thorberger» ziemlich enge Berührungen. Der Ritter Amaury, eine harte und rauhe Natur wie Peter von Thorberg, hat nach dem Tode seiner Frau und zweier Söhne noch eine einzige Tochter, Erdelinde, die in Trauer um ihre Mutter immer schwarze Kleider trägt und darum den Zunamen «das schwarze Fräulein» bekommt: der Name würde wegen ihres düstern Wesens auch auf Adelgunde passen. Der Vater liebt Erdelinde, behandelt sie aber sehr hart, wie Peter seine Tochter. Peter ist oft lange Zeit abwesend; Amaury zieht in den Krieg und übergibt Erdelinde der Obhut seines Haushofmeisters mit dem Befehl, sie nicht aus der Burg hinauszulassen. Wie Erdelinde fünfzehnjährig geworden ist, wird es ihr darin zu eng; «da saß sie tagelang in Träumereien versunken, mit Tränen in den schönen blauen Augen, und beneidete die Vögelein, die sie frei und fröhlich herumflattern sah». Dieses träumerische Wesen hat auch Adelgunde: «Unter grünem Laubdach saß sie oft stundenlang in tiefem

Sinnen, und kein Seufzer verriet die Stimmung»; «die meiste Zeit brachte sie träumend zu», weil sie sich so einsam fühlt. Schließlich läßt der Haushofmeister Erdelinde bisweilen mit seiner Frau draußen spazieren; die beiden begegnen keinem Menschen, nur einmal einem schönen Mühlknecht, der Erdelinde einen verlorenen Handschuh zurückgibt, worauf diese sich auf ihren Spaziergängen mit Vorliebe der Mühle zu nähern sucht; so tut auch Adelgunde, nachdem der schöne Müller Hans sie vor dem Ertrinken gerettet hat. Nun entwickelt sich die Sache in den beiden Erzählungen verschieden; der Mühlknecht im «Schloß Les Clees» ist ein verkappter Ritter, und Erdelinde heiratet ihn in Abwesenheit ihres Vaters und ohne dessen Wissen; der Vater kommt zurück und bringt einen Freier für Erdelinde mit, einen rohen Eisenfresser; dieser gleicht einigermaßen dem wilden Bastard von Brandis im «Thorberger», der sich um Adelgunde bemüht. Das Weitere ist ohne Bedeutung.

Die Geschichte «*Wie Joggeli eine Frau sucht*», wo ein junger Bauer als Kesselflicker verkleidet von Haus zu Haus geht und die Mädchen bei ihrer Arbeit beobachtet, ist ebenfalls nicht Gotthelfs Erfindung, sondern geht offenbar zurück auf eine Erzählung von Kuhn in den «Alpenrosen» auf 1818: «Der Kohlenbrenner und der Müller.» Ein junger Müller, ausnehmend schön wie der Müller Hans im «Thorberger», soll auf Befehl seines Vaters ein reiches, unsympathisches Mädchen heiraten. Um sie gründlich kennen zu lernen, geht er sie als Kesselflicker um Arbeit an und macht dabei die übelsten Erfahrungen. Zufällig gerät er dann zu dem Hause eines Mädchens, das er längst liebt, und wendet zu dessen Prüfung Kniffe an, die bei Gotthelf wiederkehren, so überfordert er sie und läßt einen Topf in Scherben gehen. Sie besteht die Prüfung, er zieht weiter, kehrt dann, nachdem die reiche Heirat sich zerschlagen hat, in seiner wahren Gestalt wieder und erhält das Mädchen zur Frau; so auch bei Gotthelf. Bei Kuhn ist die Geschichte mit allerlei romantischem Kram beladen, das geliebte Mädchen ist die Tochter eines Köhlers, die Stimme eines Raben spielt eine Rolle und dergleichen, bei Gotthelf fehlt dies alles, das kleine novellistische Meisterstück ist vollkommen aus einem Guß; ein kleiner Kunstgriff Gotthelfs ist der, daß er den Bauern unter einem Vorwand verreisen läßt und dann wie ahnungslos von einem sonderbaren Kesselflicker zu erzählen beginnt, der im Lande aufgetaucht sei.

Dieses Verkleidungsmotiv an sich ist uralt und verbreitet. Es sei noch an Usteris Ballade «Der Graf von Falkenstein» erinnert; der Graf will von drei Schwestern die beste freien, er prüft die drei zuerst in Gestalt eines Krämers, dann eines Bettlers, und entscheidet sich für die jüngste, unscheinbarste der Schwestern.

Das ethisch-religiöse Thema des «*Silvestertraums*» ist der romantische

Gedanke der Verbundenheit zwischen den Lebenden und den Abgeschiedenen, und hier berührt sich Gotthelf sehr eng mit einer Erzählung in den «Alpenrosen» auf 1829: «Der Schloßberg bei Neuenstadt am Bielersee» von J. C. Appenzeller. Appenzeller erzählt, wie er in den Ruinen des Schlosses einschläft und da im Laufe der Nacht verschiedene Traumvisionen erlebt. Unter anderm sieht er die Leute von Ligerz auf dem Kirchhof Allerseelen feiern; die Stimme eines Einsiedlers erklärt ihm: «Das ist die Liebe, die nie stirbt, daß ihr eurer Toten gedenkt, und so lebet, als lebten sie selbst noch unter euch ... Die sich kannten und liebten, bleiben sich immer nahe, wie ferne sie dir auch scheinen mögen; sie sind Zeugen deiner Schicksale, deiner Freuden und Leiden. Vergiß diese Wahrheit nie! Sie wird dich reif machen zur Heiligung; in ihr liegt ein mächtiger Antrieb zu jeder Tugend, deren die menschliche Natur fähig ist.» Auch der Gedanke, daß die Abgeschiedenen darunter leiden müssen, wenn sie ihre Hinterbliebenen irren und leiden sehen, begegnet bei Appenzeller. Ein Unterschied besteht darin, daß Appenzeller die heilsame Verbundenheit der Lebenden mit den Toten durchaus nur als Erinnerung verstanden wissen will, während Gotthelf, wohl am ehesten unter dem Einfluß Kerners, die Sache deutlich ans Okkulte streifen läßt.

Auf die Sage von den *Rotentaler Herren* wurde Gotthelf möglicherweise aufmerksam durch das Stück «Die Ahnherren im Rottal» von Rudolph Meyer in den «Alpenrosen» auf 1833; es ist ein phantastischer Bericht von einer Wanderung ins Rottal und von mancherlei visionären Erlebnissen, die den Reisenden daselbst zuteil werden, wobei eben auch die Rotentaler Herren und ihr Schießen zur Sprache kommen; Einzelnes deutet übrigens darauf, daß diese Erzählung auch den «Silvestertraum» beeinflußt hat. Von den Rotentalern redet indessen schon Wyß d. J. in seinem Buch «Reise in das Berner Oberland». «Vielleicht auch einer verwandten Ansicht danken ihren Ursprung die Herren von Rotental, welche mir durch Berichte aus dem Munde des Landvolks zu Bleyenbach, eine Stunde von Langenthal, bekannt sind. An diesem Orte des obern Aargaus, sagt man, ertöne oft in der Luft ein seltsames Jagen und Tosen, wie von einem großen Reuterzuge, und nicht der wilde Jäger sei Ursache davon, sondern die Herren von Rotental. Das Rotental aber ist ein hohes, furchtbar vergletschertes Tal an der Südwestseite der Jungfrau; und wohl möchte das Knallen und donnerähnliche Spalten der Eismassen dort ein geisterartiges Treiben von gewaltigen Rittern den Nachbarn glaubhaft gemacht haben. Nur freilich hätte man eher die Sage zunächst in Lauterbrunnen, nicht in dem fernen Ober-Aargau erwartet.» Bemerkenswerterweise lokalisiert auch Gotthelf die seltsame Naturerscheinung nicht im Rottal selbst oder in Lauterbrunnen, sondern irgendwo im Alpen-

vorland. Nur kann er die Sage natürlich ebensogut mündlich vernommen haben wie Wyß; Bleyenbach liegt nicht weit von Herzogenbuchsee.

Eine Vorlage zum «*Druiden*», neben den historischen Quellen und dem von Muschg beigezogenen Herderschen Traumgesicht, darf man wohl noch erblicken in Anton Hennes «Diviko und das Wunderhorn oder die Lemanschlacht». Gotthelf geht im «Druiden» mehr als sonst von der Landschaft aus, und gerade die Naturanschauung und Naturmythologie ist bei Henne das Bedeutendste. Natur und Mensch bilden im «Druiden», wie Mäder zeigt, eine übersinnliche Einheit, wobei man nur festhalten muß, daß für «Natur» eigentlich «Heimat» zu setzen ist.

Vor allem der See hat eine übersinnliche Wesenheit und steht mit den Visionen des Priesters in innerm Zusammenhang. Das Bild des Sees eröffnet die Erzählung, und wie nachmals in «Jakobs Wanderungen» erscheint das Wasser als eine geheimnisvoll lockende Macht. «Erst hatte der See noch geleuchtet im Golde der untergehenden Sonne, jetzt lag er da in dem geheimnisvollen Blau, in dessen Tiefen der Mensch den Himmel sucht. Wunderbar rauschte es über ihn hin und vor ihm her, wie ein Locken aus andern Welten, ein Locken von dem Himmel her, den die Menschen suchen, den keines Sterblichen Auge erschaut. Das Locken rauschet so süß, bewegt wunderbar des Sterblichen Brust, es wird ihm, als sehe er tief im blauen Grunde den Himmel sich öffnen, als müßt er sich stürzen in des Himmels geöffnetes Tor.» Goethes «Fischer» klingt nach: «Lockt dich der tiefe Himmel nicht, Das feuchtverklärte Blau?» Aber die Verlockung ist hier nicht personifiziert, sondern einfach in dem geheimnisvollen Naturlaut und dem abgründigen Spiegelbilde gegeben, wie die Romantik zu tun pflegt; am nächsten liegt Hoffmann.

Die Romantik liebt das Wasser vor allem wegen seiner Hintergründigkeit, wegen seiner halben Durchsichtigkeit, die gerade noch die Ahnung seiner Tiefe hervorruft und es dadurch zum Ausdruck der als tief und geheimnisvoll empfundenen Seele macht. Auch hier sagt die Qualität alles; völlig unmotiviert steht der Gedanke bei Gotthelf da, ein Lieblingsgedanke subjektiv stimmungshafter Art, der eben darum vom echten Gotthelf absticht; die Sprache ist von sentimentaler Verschwommenheit, die Vorstellung ebenso: man weiß nicht, handelt es sich um himmlische Sehnsucht oder um dämonische Verzauberung, ohne daß doch durch diese Unbestimmtheit der Eindruck des Gefühlshaften entstünde. Das Äußerliche dieser Stelle paßt zum Übrigen: zumindest der ganze Anfang des «Druiden» ist theatralisch.

Mit den übersinnlichen Ahnungen von Tieren, wie wir sie beim Pferde des *Kurt von Koppigen* angetroffen haben, hat sich die Roman-

tik besonders gern beschäftigt. Auch in der «Seherin von Prevorst» findet sich einiges hierüber; so steht da in einer Ausführung über das zweite Gesicht: «Daß Pferde es sehen, zeigt sich durch ihr heftiges und schnelles Stutzen, wenn der Reiter oder Mitseher eine Vision irgend einer Art bei Tag oder bei Nacht hat. Das Pferd geht dann nicht weiter, bis man einen Umweg macht, und ist voll Schweiß. Oft sind aber Pferde einer Vision, auch der von Geistern, fähig, und der Mensch, der auf ihnen sitzt, ist es nicht. Man weiß Stellen, an denen schon öfters Menschen Erscheinungen hatten, wo Pferde nicht ohne Scheu und Angstschweiß vorüber zu bringen sind. So haben auch Tiere, und namentlich Pferde, an Orten, wo schon seit Jahrhunderten Menschen begraben liegen, ein besonderes Gefühl von Unruhe»; dann folgen Beispiele.

Unter den Gegenständen, welche die Wirtin Eisi im «*Geltstag*» versteigern lassen muß, befindet sich ein Spiegel. Eisi hat ihn ihrerseits an einer Versteigerung erworben; damals tat die frühere Besitzerin einen letzten Blick in den Spiegel und sagte zu Eisi: «‚Du vergiß es aber auch nicht, wenn er dir versteigert wird, dich noch einmal z'gschaue darin, und die, wo nach dir kommt, soll es gleich machen, wenn es ihr geht wie dir und mir!' ... Eisi wars ..., als steche ihns jemand ins Herz durch und durch.» Jetzt ist die Reihe an Eisi, den Spiegel zu verlieren. «Da flammte wie eine Feuergarbe die ganze Erinnerung in ihm auf, und vor seinen Augen stand die Rede der Wirtin mit den dunkeln Augen wie eine Verwünschung. Am Spiegel hafte eine Verwünschung, das ward ihm klar, und mit dem Spiegel werde diese auf die Speisewirtin übergehen.» Eisi scheut sich, einen letzten Blick hinein zu tun, weil ihr die letzte Eigentümerin gesagt hat, sie werde vielleicht dermaleinst ihr böses Gewissen darin sehen. «Eisi ging darauf, es fing ihm an das Herz wehzutun gar wunderlich. Im Spiegel hatte es etwas gesehen, aber es wußte nicht recht, was. War es das Fraueli mit den schwarzen Augen, war es Steffen» (Eisis verstorbener Mann), «war es die Speisewirtin, war es sich selbst, es wußte es nicht ... Die andern Weiber wichen vom Spiegel weg, kein einziges guckte hinein, was da zu sehen sei, rein bis auf den Boden war ihnen die Neugierde vergangen. Auch Babi, der Speisewirtin, war es unheimlich ums Herz.» Der magische Spiegel, jenes alte Märchenmotiv, das in der Romantik wieder auflebt, begegnet bei Hoffmann besonders häufig: im «Goldnen Topf», in «Das öde Haus», in «Klein Zaches»; das verlorene Spiegelbild in «Die Abenteuer der Sylvester-Nacht». Festzuhalten ist, daß Gotthelf mit dem Motiv nur spielt; der wirkliche Fluch liegt klärlich nicht im Spiegel, sondern in der Bosheit und Begehrlichkeit, welche die Weiber bei solchen Versteigerungen an den Tag legen.

Im «*Knaben des Tell*» ist erzählt, wie Tell und Geßler im Gebirge zusammentreffen, jene Szene, die Schiller im dritten Akt einfach als eine menschlich bedeutsame Begegnung darstellt. Gotthelf gibt zunächst dem Ort des Zusammentreffens eine romantische Tiefe, indem er dazu jene geheimnisvolle Weide in den Clariden wählt, wohin er die Sage vom Gottesgericht über den vermessenen Sennen verlegt hat. Die Örtlichkeit ist nicht mehr wie bei Schiller rein äußerlich gefahrvoll, sondern sie ist verrufen und verflucht. Aber auch in der Erzählung des Vorganges selbst geht Gotthelf weit über Schiller hinaus, und zwar in romantischem Sinne. «Da ergriff den Vogt ein allgewaltig Grauen; wars der Tell, wars der Berggeist, der da oben seiner geharrt, der ihn jetzt hatte da oben alleine in einsamer Weide, vor ihm stand so ruhig, so still? Die Schrecken des Todes kamen über ihn, blaß ward sein Gesicht, kalter Schweiß quoll herauf, die Glieder bebten, wie vom Sturm erfaßt. Da setzte munter und lustig ein Trupp Gemsen um die Felsen, hier am sichern Orte ohne die übliche Vorsicht, setzte mitten in die Weide zwischen die starren Gebilde mitten hinein. Ruhig, ohne zu zucken, stund der Tell, aber die Gemsen stutzten, als sie die fremden Gestalten sahen, setzten in wilden Sprüngen die steile Fluh hinauf; unbewegt stand der Tell, aber plötzlicher Schreck erfaßte den Geßler, er fühlte es im innersten Mark, das sei der Geist der Berge, und als ob ein Pfeil von dessen Bogen ihm schwirre ins Herz hinein, ward ihm. Die Haare sträubten sich, er stürzte fort, und wie er zu den Seinen sich fand, wußte er nie zu sagen. Sinnend ging Tell nach Hause. Ob es Geßler gewesen, den er gesehen, oder ein Gesicht, er wußte es am Ende selbst nicht recht; aber, daß Geßler und er in naher Berührung stünden, einer dem andern tief ins Leben hineingreifen werde, das wußte er.» Ebenso wie der Ort der Begegnung nicht mehr äußerlich, sondern nur nach der innern Vorstellung und dem Glauben der Leute gefährlich ist, so verwandelt Gotthelf die konkrete Gefahr für Geßler, von Tell erschossen oder in die Tiefe gestürzt zu werden, in das rein innere Grauen vor seiner Person. Dieses Grauen verdichtet sich zu der Vorstellung, Tell sei der Berggeist. Hier bekommt Tell für einen Augenblick etwas «Übermenschlich-Mythisches», einen Zug, den Mäder dem Gotthelfschen Tell mit Recht im allgemeinen abspricht; weil Tell sonst so natürlich gezeichnet ist, fällt dieser Zug aus seinem Gesamtbild fühlbar heraus. Geßlers Situation gleicht in dieser Szene derjenigen des Gemsjägers in der Idylle «Der Gemsjäger» von Wyß, dem der Berggeist erscheint, um ihm die Gemsjagd zu verbieten: das Motiv von Schillers «Alpenjäger». Gotthelf hat voraus erzählt, daß die Gemsjagd auf der Claridenweide nur für ganz schuldlose Menschen ungefährlich sei, und Geßler geht bereits mit bösen Vorahnungen dort zur Jagd; nun trifft er da den Tell, und dieser erscheint ihm halb als

sein politischer Feind, halb aber auch als Beschützer des Bergwilds, als Berggeist; das Auftauchen der Gemsen verstärkt diese Vorstellung. Bei Wyß ist jedoch der Berggeist, wie gewöhnlich, ein Zwerg. Auch Tell selbst ist nicht sicher, ob er den Geßler oder ein Gesicht sieht, das ist nun ganz romantische Gepflogenheit; später erzählt Tell seinem Vater, «wie er den Vogt oder dessen Bild auf den Clariden gesehen».

Geisterhaft wie den Tell auf den Clariden läßt Gotthelf auch Walter Fürst einmal erscheinen, dort wo er über den Urnersee nach Brunnen rudert. «Wie er durch den düstern See, das starre, grauschwarze Felsentor schiffte, schien er der Geist des Sees, der heraufgekommen, zu besichtigen, was der Sturm gewollt oder getan. Der greise Mann, mit grauem Haar und Bart den Kopf umflossen, langsam, aber stark und ohne Geräusch den Kahn durch die Wellen treibend im Grauen der Mitternacht, hätte Schiff um Schiff, Vogt um Vogt zur Flucht gebracht.» Nun aber verwässert und vermoralisiert Gotthelf diese Geistererscheinung in ganz bezeichnender Weise: «Es war wirklich auch der Geist des Landes, der im Lande lebte, der auf dem Wasser schwebte in der Gestalt des kräftigen Greisen, der auch bis auf den heutigen Tag das Land nicht verlassen hat und jetzt noch auf den Wassern schwebt, auf den Bergen wohnet.» «Auf den Bergen»: damit fällt nachträglich noch ein Licht auf Tell als Berggeist; auch er verkörpert den reinen vaterländischen Geist, vor dem der Vogt klein wird.

Die Romantisierung des Stoffs wird auch gut kenntlich bei einem Vergleich zwischen dem Gespräch, das bei Schiller im dritten Akt Tell mit seinem Söhnchen über volkstümlichen Aberglauben führt, und der entsprechenden Stelle bei Gotthelf. Bei Schiller fragt der Knabe, ob es wahr sei, daß auf dem Bannberg die Bäume bluteten, wenn man sie mit der Axt schlage; der Meister Hirt erzähle, die Bäume seien gebannt, und wer sie schädige, dem wachse die Hand zum Grabe heraus; worauf Tell antwortet: «Die Bäume sind gebannt, das ist die Wahrheit», und dem Knaben die praktische Bedeutung des Banns erklärt. Da ist also Tell durchaus überlegen. Bei Gotthelf finden wir einen Tell, der hinsichtlich des Aberglaubens ganz auf der Stufe des Kindes steht und ihm gläubig von mancherlei Gebirgswundern erzählt. Aber es ist Gotthelf nicht wohl dabei, und er muß Tell entschuldigen: «Hirt und Jägersmann sind gläubiger Natur, es tut ihnen die Kunde not, was frommt, was schadet in der Natur, in der und von der sie leben.» «Daran denkt man wirklich noch bis auf den heutigen Tag oft nicht, daß die neckischen, die bösen, die guten Geister, welche es einem antun, zumeist in den Falten des eigenen Herzens stecken. Daß Tell daran nicht dachte, war ihm zu verzeihen; vor fünfhundert Jahren lebte er und war dazu noch Jäger, welche selten tief denken und zumeist abergläubig geblieben sind bis auf den heutigen Tag.»

In den «Alpenrosen» auf 1811 steht unter einigen «Anekdoten aus der Schweizergeschichte» die Sage vom Drachenkampf des Struth von Winkelried, einfach aus Tschudi ausgezogen. Der Referent äußert dabei die Hoffnung, «allenfalls einem neuen Schiller den Stoff zu einem neuen ‚Kampfe mit dem Drachen' in Erinnerung zu bringen, wobei ich wohl nicht auf die Nemesis brauche aufmerksam zu machen, die schon alte Chronikschreiber in dem Schluße des Abenteuers fanden.» Dies ist zu den von Mäder ebenfalls aus den «Alpenrosen» nachgewiesenen Vorlagen dieser Episode nachzutragen. Der Referent weist ausdrücklich in die Richtung, die Gotthelf als «neuer Schiller» zu gehen hatte, d.h. als Autor, der dem Schillerschen Vorbild tunlichst ausweichen mußte.

Mäder findet bei Wyß die Vorlage zu jener von Gotthelf meisterhaft erzählten Sage vom übermütigen Sennen auf den Clariden. Er vermißt in dem Stück von Wyß nur die Einzelheit, daß der Senn die schönste Kuh tauft. Diesen Zug enthält eine verwandte Sage, die Meisner in den «Alpenrosen» auf 1813 erzählt, in dem Artikel «Die Surenen». Ein Senn liebt eines seiner Schafe so sehr, daß er es tauft; es verwandelt sich in ein böses Gespenst und verwüstet die Alp. Eine Variante dieser Sage erzählt Wyß in dem Kapitel «Mythologie der Alpen» seiner «Reise in das Berner Oberland», und zwar in unmittelbarem Anschluß an die Blümlisalp- bzw. Claridensage: auf der Surenen-Alp kommt es ein paar mutwilligen Jungen in den Sinn, einen Widder zu taufen, worauf dieser zu einem Ungeheuer wird und Menschen und Tiere zerreißt.

Der Einsiedler in der «*Gründung Burgdorfs*», der in erster Linie aus Scotts «Talisman» zu stammen scheint, hat eine weitere Entsprechung bei Hoffmann. Am Anfang der «Serapions-Brüder» erzählt Cyprian, wie er in einem Walde Weg und Steg verliert. Er gelangt auf eine Lichtung und sieht da einen Mann mit langem Barte sitzen, den Einsiedler Serapion. Cyprian fragt nach dem Weg und bekommt eine Antwort, die ihm zeigt, daß er es mit einem Irren zu tun hat. Später erhält er von andern Auskunft über ihn: man kennt ihn als einen frommen Mann; er ist aus glänzender Familie und war einmal ein hervorragender Geist, verschwand aber plötzlich aus seiner Heimat und tauchte als irrer Einsiedler wieder auf: ein Versuch, ihn zurückzuholen, brachte ihn zu einem Anfall von Tobsucht, daher läßt man ihn nun in Frieden. Cyprian sucht ihn abermals auf und findet ihn ein andächtiges Lied singend. Der Einsiedler scheint mit den Tieren des Waldes in friedlicher Eintracht zu leben. Von dem Unglück, das ihn in die Umnachtung gestürzt hat, redet er nur in dunklen Andeutungen. Nach Jahren betritt Cyprian die Einsiedelei wieder; er findet den Mann auf seinem Lager ausgestreckt und glaubt ihn schlafend, aber er ist tot. Nachträg-

lich wird sich Cyprian bewußt, wie gefährlich diese Bekanntschaft gewesen sei, da solche Wahnsinnige oft in plötzlicher Raserei alles um sich her ermordeten. – Den Tod des Einsiedlers erzählt Gotthelf nicht, aber den der Druidin Emma, die ihm in seiner Einsiedelei nachfolgt; Bertram sieht sie vor der Hütte sitzen, die Schafe versuchen sie zu wecken, aber sie ist tot. Den Tod der Antonie in der gleichnamigen Novelle erzählt Hoffmann ganz ähnlich wie Gotthelf den der Emma.

Entfernter klingt das Einsiedlermotiv bei Gotthelf auch sonst an: in Wehrdi und in Hagelhans, der übrigens wie Serapion von zutraulichen Tauben umgeben ist.

Man muß dieses Literarische sehen, obschon hier die nächste Anregung ganz im Konkreten liegt. Denn es besteht heute noch bei Solothurn eine Einsiedelei, die Gotthelf aus eigener Anschauung gekannt haben mag, und diese Einsiedelei war zudem schon vor Gotthelf Gegenstand der Dichtung. In den «Alpenrosen» auf 1828 steht die Erzählung «Angelini, der Einsiedler bei Solothurn (aus dem Tagebuch eines Reisenden)» von Kuenlin. Der Reisende berichtet, wie er den Eremiten besucht und sich von ihm die Geschichte der Einsiedelei erzählen läßt. Wie er ihn aber nach seinen eigenen Schicksalen fragt, will der Eremit nicht sprechen, weil ihm die Erinnerung zu großen Schmerz bereite: dasselbe Ausweichen wie bei Gotthelf. Als Ersatz gibt aber der Einsiedler dem Reisenden eine Handschrift mit, worin einer seiner Vorgänger seine Geschichte erzählt. Es ist die Geschichte eines Mannes aus edlem Geschlecht, der durch die Treulosigkeit eines Freundes alles verliert, was ihm das Leben wert macht; er verzichtet auf Rache und geht aus Gram in die Einsamkeit. «Wenn ich überdenke», steht in der Handschrift, «was ich Alles gelitten und verloren, dann kocht es in meiner Brust, bis der Orkan der Leidenschaften und des Grames ausgebrauset hat ... Ruhigere Tage und Wochen folgen dem Sturme, wenn ich auf den Fittigen des Glaubens eine bessere Zukunft ahne.» Auch hier also trägt der Einsiedler jenen Zug der Zwiespältigkeit und des Unfriedens, den er bei Gotthelf hat. Bei Gotthelf ist dies aber ins Dämonische gesteigert; der Wahnsinn, die unmenschliche Gewalttätigkeit, die rasende Gewissensqual und dann wieder der wundersame fromme Gesang, solche Züge verbinden den Gotthelfschen Einsiedler nur mit den Gestalten bei Scott und Hoffmann und nicht mit dem harmloseren Eremiten Kuenlins.

Die Einsiedelei St. Verena bei Solothurn begegnet auch wieder in der Erzählung «Der schweizerische Pflanzer am Ohio» im nächstfolgenden Jahrgang der «Alpenrosen»; hier ist sie nur Schauplatz einer rührenden Erkennungs- und Verlobungsszene. St. Verena liegt links der Aare, Gotthelf hat seine Einsiedelei am rechten Aareufer lokali-

siert, offenbar damit Sintram und Bertram sie passieren müssen, wenn sie von Burgdorf nach Solothurn reisen.

Ich verzichte auf weitere romantische Belege für das Einsiedlermotiv. Sie ließen sich häufen aus Novalis, Brentano, Arnim oder Eichendorff; auch der Schluß von Jean Pauls «Fibel» liegt nicht weit ab; Fibel ist Einsiedler geworden, er lebt in Gesellschaft von zahmen Tieren und liebt es, zu einer Drehorgel fromme Lieder zu singen. Der Einsiedler ist eine Lieblingsgestalt der Romantik; der Romantiker lebt selbst in ihr, weil er einsam ist; Gotthelf kann sie nur äußerlich übernehmen, denn sein eigenes Schreiben in der Einsamkeit ist die spezielle Form seines öffentlichen Wirkens.

Ferner lernten wir jene Episode kennen, wo Bertram im Berginnern der Druidenmaid Emma begegnet. Die Höhle als Schauplatz wunderbarer Ereignisse, als Wohnung übernatürlicher Wesen, als Venusberg, ist eine uralte Vorstellung; die Romantik hat sie nur wieder belebt und mit neuem Sinn erfüllt: Novalis im «Heinrich von Ofterdingen» vor allem. Fouqué hat das Motiv in den «Wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein», Lafontaine, den Gotthelf kannte, im «Rudolph von Werdenberg», Zschokke im «Flüchtling im Jura». Eine Erzählung von Zschokke dürfte wohl auf Gotthelf direkt gewirkt haben: «Der Hirt von Helisee.» Der Hirt findet an der Stelle einer römischen Stadt in einem unterirdischen Gewölbe eine alte Statue der Alpenkönigin Helva und verliebt sich in sie. Später erscheint ihm Helva leibhaftig und veranlaßt ihn, das Bild zu zerschlagen und sie selbst zu lieben, aber nicht auf menschliche Weise, sondern als ein höheres Wesen. Der Hirt folgt ihr in glänzende Kristallhöhlen, ins Gemach der «Jungfrau»: Helva ist der Geist dieses Bergs. Aber er verliebt sich sterblich, da stürzt alles über ihn zusammen, er ist wieder auf Erden, wo man ihn sieben Jahre vermißt hat. Ebenso verkörpern bei Gotthelf die Jungfrau und die Höhle heidnische Vorzeit. Auch Bertram ist vermißt worden und findet bei seiner Rückkehr jede Verbindung mit der Unterwelt abgerissen. Gerade auch gegenüber dieser Erzählung Zschokkes läßt die Episode in der «Gründung Burgdorfs» deutlich werden, wie wenig sich Gotthelf auf den duftigen Märchenton versteht; auch hier hilft er sich mit einem Traum.

Für die «Gründung Burgdorfs» als Ganzes soll nun noch auf zwei Erzählungen von Fouqué hingewiesen werden. Die eine ist «Das Opfer, eine altsächsische Geschichte». Sie spielt ebenfalls in der Zeit des Überganges vom Heidentum zum Christentum, einer von der romantischen Dichtung bevorzugten Sphäre; es handelt sich wie bei Gotthelf um die Karolingerzeit und das Vordringen ihrer christlichen Kultur in heidnisches Gebiet. Die eine Hauptfigur ist Drudminne, eine heidnische Jungfrau, die in ihrer Burg auf dem Mondfelsen wohnt und mit

magischer Gewalt über die Natur begabt ist. Sie führt Krieg mit ihrem Bräutigam Heerwald, und während er mit natürlichen Waffen gegen sie kämpft, läßt sie Wildwasser und Ungewitter gegen ihn und seine Gefährten losbrechen und erschüttert das ganze Land damit. Auch Emma hat ihre Beziehung zum Monde, dem Symbol des Heidentums: bevor sie sich schließlich in die Tiefe stürzt, ist das Mondlicht besonders hervorgehoben, und «wie eine Lichtgarbe aus Mondesstrahlen schwebte sie zum Flusse nieder und verschwand darin». Auch sie hat magische Macht über die Natur und wird im Lande unter Furcht und Zittern verehrt wie Drudminne. Ihr Kampf gegen Sintram und Bertram, besonders gegen den geliebten Bertram, gleicht dem der Drudminne gegen ihren Freier. In der Nähe von Drudminnens Burg steht ein schwarzes Götterbild; ihm wollen Drudminne und Heerwald einen christlichen Missionar opfern, da sonst Drudminne bei der Hochzeit ihre Zauberkraft verliert; eine ähnliche Rolle spielt bei Gotthelf der Drache, von dem Bertram verschlungen wird, und die Opferung des Christen ist der Inhalt jenes Traums, den Bertram im Berginnern hat. Auch bei Fouqué kommt es jedoch nicht wirklich zum Opfer, sondern die Geschichte endet mit der Bekehrung Heerwalds und Drudminnens; Drudminne zerschlägt das Götterbild, wie bei Gotthelf der Drache erlegt wird, und aus einer Quelle, die an seinem Standort entspringt, werden die beiden getauft; auf dem Mondfelsen entsteht ein Kloster. Die Verwandtschaft zwischen den beiden Erzählungen ist also recht allgemeiner Art; eine Einzelheit: Heerwald besitzt wie Bertram ein Pferd, das ihm auf fast übernatürlich verständige Weise dient.

Die andere Geschichte von Fouqué, die hier in Betracht fällt, ist: «Die beiden Hauptleute.» Hier stehen zwei befreundete Hauptleute, Fadrique und Heimbert, vergleichbar den beiden Brüdern bei Gotthelf, unter Alba im Kampf gegen das türkische Tunis. Da zeigt sich unter den bedrängten Türken «gleich der Erscheinung eines zürnenden Engels» – ähnlich erscheint Emma den Brüdern – die Jungfrau Zelinda. Sie hat zauberische Siegesmacht und ist vom Volk geehrt, aber niemand weiß, woher sie kommt; so bleibt auch Emmas Aufenthalt ein Rätsel. Fadrique verliebt sich in sie und reißt sie an sich, aber sie entflieht, wie Emma den Brüdern immer wieder entwischt. Heimberg geht Fadrique zuliebe in der Sahara auf die Suche nach Zelinda; Fadrique aber wird eifersüchtig und tut es ihm nach. Dasselbe eifersüchtige Suchen in der «Gründung Burgdorfs». Heimbert findet Zelinda in der Gewalt eines Derwischs, der wie ein Drache aussieht; er tötet ihn, tauft Zelinda und führt sie zu Fadrique. Diesen findet er in der Wüste am Verschmachten, und nun tritt die Versöhnung ein, so wie bei Gotthelf die Brüder sich versöhnen, nachdem Sintram den Bertram aus der Todesgefahr befreit hat. Auch der Mond ist wieder

symbolisch gebraucht: Zelinda erscheint dem Heimbert in der Wüste im Mondlicht, bei ihrer Taufe geht die Sonne auf.

Es mag noch auffallen, daß der Alte in Rore, den Sintram und Bertram beim Einzug in ihr Stammland antreffen, Hug heißt wie der alte Herr von Trautwangen in Fouqués «Zauberring»; die Rolle der beiden ist sehr ähnlich, sie sitzen einsam in der Burg und warten auf Kunde von den Ihren; Fouqués Hugh bekommt mehrere überraschende Besuche, der alte Hug in Rore erlebt endlich die Ankunft der beiden Grafen. Otto von Trautwangen und sein Hengst stehen in magischer Beziehung zueinander; so auch Bertram und sein Pferd.

In den «Volks-Sagen» von Otmar findet sich die Erzählung «Die Roßtrappe». Da setzt eine riesige Königstochter Emma auf der Flucht vor einem Riesen, der sie liebt, zu Roß über eine Wasserschlucht, wobei ihre Krone in den Fluß fällt. Der Riese stürzt in den Abgrund. Gotthelfs Emma, von den Brüdern gesucht, stürzt sich selbst in den Fluß, und dieser bekommt wie jener andere bei Otmar den Namen Emme.

Die «Alpenrosen» auf 1824 bringen das Stück «Jakob der Schuster» von Kuhn, das augenscheinlich auf «*Jakobs Wanderungen*» eingewirkt hat. Es ist eine Reihe von Briefen des Berner Schuhmachermeisters Jakob an einen Freund in Basel. Jakob erzählt darin nicht die Geschichte seiner sechsjährigen Wanderschaft, die er vor drei Jahren beendet hat, sondern die Erlebnisse seit seiner Rückkehr nach Bern, besonders wie er nach mehreren Fehlschlägen zu einer Frau gekommen sei. Den Namen aber hat Gotthelfs Handwerksgeselle, der allem Anschein nach ebenfalls als Schuster gedacht ist, von Jakob dem Schuster; denn es kann kaum Zufall sein, daß gerade auch ein Brandenburger in beiden Werken auftritt; bei Gotthelf spielt er eine sehr wichtige Rolle, bei Kuhn freilich nur eine ganz unwesentliche. Soweit bei Kuhn Tendenz mitspricht, ist es dieselbe wie bei Gotthelf. Jakob der Schuster beklagt sich, «daß der gemeine Handwerker heut zu Tage nichts mehr gilt, daß man sich solchen Broderwerbes schämt, und Alles nur Herr sein will.» «Fleiß und Geschicklichkeit lassen Niemand verderben. Freilich ist die jetzige Welt gar verkehrt, will nicht im Schweiße des Angesichts ihr Brod essen, wie's doch Gottes Ordnung ist: will vielmehr Alles zehren anstatt nähren, und trachtet nach hohen Dingen, und will Niemand sich halten zu denen, die demütigen Sinnes sind.» Die «Ordnung Gottes» ist auch in «Jakobs Wanderungen» gepredigt. Auch der Spott auf die «Bildung» fehlt bei Kuhn nicht: von zwei Mädchen wird Jakob wegen seiner sogenannten Unbildung abgewiesen. – Allgemein ist zu sagen, daß Kuhn in dieser und ähnlichen Erzählungen wie vielleicht kein andrer die echte, frische und kräftige Erzählweise Gotthelfs vorausnimmt; so etwa noch in der Geschichte «Das

Schnittermahl» im Jahrgang 1825. Er belacht gerne sich selbst als unromantisch und unpoetisch. «Jakob der Schuster» steht menschlich und künstlerisch Gotthelf näher als Zschokkes «Meister Jordan, oder Handwerk hat goldenen Boden», jene blasse lehrhafte Erzählung, die Gotthelf in seinem Roman selbst anführt und die für «Jakobs Wanderungen» in ähnlicher Weise anregend gewesen ist wie das «Goldmacherdorf» für «Bauernspiegel» und «Schulmeister» und die «Branntweinpest» für die «Fünf Mädchen» und den «Dursli».

Jakob unternimmt auf dem Heimweg eine Art Bildungsreise durch das Berner Oberland. Der Weg, den er einschlägt, berührt sich zum Teil mit demjenigen der philosophierenden Reisegesellschaft am Anfang von «Julius und Evagoras». Es ist aber einfach der schon damals längst klassische Reiseweg: Thunersee, Interlaken, Lauterbrunnen mit dem Staubbach, Kleine Scheidegg mit dem Blick auf die Jungfrau, Grindelwald und hinüber zum Reichenbach und nach Meiringen. In den «Alpenrosen» auf 1811 steht ein Stück von J.R.Wyß d.Ä.: «Das Oberland», eine Versepistel; genauer decken sich mit Gotthelf die «Erinnerungen an eine Reise durch das Berner Oberland» von Meisner, die im selben Jahrgang beginnen; die Jungfrau und die Reichenbachfälle bilden immer die Glanzpunkte, so auch bei Gotthelf. Die Reise- und Alpenliteratur blühte überhaupt; in Hegners «Molkenkur» etwa liest man von der Überproduktion auf diesem Gebiet, von der «Phraseologie der Alpenempfindsamkeit». Gotthelf spottet darüber, wo er kann; der reisende Engländer ist für ihn ein Narr, und einigen Reisenden, die das verlotterte Heimwesen von Peter Käsers Vater «romantisch» finden, hetzt der kleine Sohn den Hund an. Auch die «Alpenrosen» sind voll von Reiseberichten und führen in ihren literarischen Anzeigen noch eine Menge Derartiges auf. Das große Epos einer Wallfahrt ins Berner Oberland, Baggesens «Parthenais», hat Gotthelf nicht merklich benützt.

Von der einen Seite gesehen, geht also Gotthelf hier einfach mit der Zeitmode, und es begegnet bei ihm denn auch der typische, schäferlich idealisierende Alpenrosenton: «Im Weinlande, wo die Reben glühn, der Wein perlet, der Most schäumt, da mag es wilder und lustiger zugehen, die Stimmen lauter tönen, die Geigen verführerischer locken, aber schöner und größer ists doch im Hirtenlande, wo die Berge so ehrenfest und ruhig stehn, so sauber Hirt und Herde zu Tale kommen, so still und leise der Hirt sein Schätzchen sucht, so heiß und keusch des Schätzchens Herz dem Hirt entgegenschlägt.» Aber der echte Gotthelf verrät sich immer wieder. «Zwischen beiden Seen sah er das berühmte Bödeli, das lieblichste Tälchen der Welt, in welchem das schwarze Unterseen liegt und das helle Interlaken mit seinen dünnen Palästen und dicken Wirten, mit seinen buntartigen Fremdenscharen

und den ehrenfesten Nußbäumen, seiner reinen Luft und süßen Molken, sauren Rechnungen und unheimlichen Kellnern»; diese Frische gibt es in den «Alpenrosen» nicht; es ist schönster antithetischer Gotthelfstil. Und im ganzen genommen ist diese Reise weder bloßes Substrat für philosophische Betrachtungen wie bei Fries, noch ist sie empfindsamer oder spörtlich-wissenschaftlicher Selbstzweck wie für die Masse der damaligen Reisenden, sondern sie hat wirklich etwas von einem Sinnbild innerer und vornehmlich religiöser Wandlung; nur eines ist nicht der Fall: das Wandern ist nicht romantische Lebensform, denn es hat hier ein Ziel; das Wandern als romantische Lebensform kann kein Ziel haben, denn es bedeutet das Prinzip der unendlichen Wandlung.

Wie ein eigenartiges Leitmotiv geht durch den ganzen Roman eine geheimnisvoll magische Beziehung Jakobs zum Wasser. Auf der Brücke zu Basel kommt er von dem Anblick des Rheins nicht los, es wird ihm, «als gleite er dahin, von der Flut getragen». In Brugg steht er lange auf der Aarebrücke, versunken in den Anblick des Stroms. Am Zürichsee begegnet dem betrunkenen Jakob der Brandenburger und erzählt ihm, wie er einst habe ins Wasser gehen wollen, aber gerade durch den Anblick des Wassers zur Umkehr gebracht worden sei. Später fährt Jakob im Dampfschiff von Vevey nach Lausanne und hat eine fast krankhafte Angst vor dem See. In Genf erliegt er der Dämonie des Wassers; innerlich und äußerlich gescheitert, nähert er sich dem See; dieser wird ihm zur höllischen Vision; «es streckte die Arme nach ihm aus, es rief ihn, es zog ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, und über die Mauer stürzte er sich in die Brandung»; aber der Brandenburger erscheint wieder und rettet ihn. Hier spielt die Dämonie des Wassers ganz dieselbe Rolle wie in «Dursli», «Kurt» und «Dorbach» die wilde Jagd; jene Visionen klingen sogar wörtlich an. Auf der Wanderung durch das Berner Oberland kommt Jakob mit ein paar Gefährten zu den Reichenbachfällen. «Da stand Jakob erstaunt, es begann ihm im Kopfe zu wimmeln und zu wirbeln, zu sausen und zu brausen, es war ihm, als werde er selbst zum Bache, müsse seine Wellen stürzen dem Reichenbache nach, müsse sich werfen in ihn hinein, mit ihm toben und donnern die Felsen hinunter, stäubend den Wasserdampf zum Himmel auf, müsse mit ihm hinunter zu Tale in tollem Wettkampf. Es lockte ihn, es zog ihn mit wunderbarer Gewalt, und wer weiß, was geschehen wäre, wenn nicht einer seiner Begleiter die Hand auf seine Schulter gelegt und mit ihm gesprochen hätte. Da verrauschte der Bach in seinem Kopfe, der zauberische Zug zerbrach, die Betäubung schwand, und Jakob gestand, wie es ihm gewesen, und wie plötzlich eine Gewalt über ihn gekommen sei, die ihn gezogen nach den schäumenden Wassern, daß es ihm gewesen, er müsse in sie hin-

ein, müsse ihnen nach, drunten sei was, er möchte mit ihnen, vor ihnen unten sein.» Nun erklären ihm seine Begleiter den dämonischen Zug als die Wirkung einer verwunschenen Maid und erzählen die betreffende Sage. Das ist rein äußerlich dasselbe, wie wenn die Reiseschriftsteller der Zeit ihre Berichte mit Lokalsagen zu spicken suchen. Bei Gotthelf hat diese Episode einen ungleich tiefern Sinn. Hier erlebt Jakob zum erstenmal bewußt die Realität des Übersinnlichen. Früher hat er die dämonische Gewalt des Wassers nur dumpf auf sich wirken lassen, jetzt aber ist er auf dem Wege, die Liebe und danach Gott zu finden, und auf diesem Wege ist die Begegnung mit dem Reichenbach eine bedeutsame Station. Eine andre Frage ist die künstlerische. Die zitierte Stelle ist so gemacht wie nur irgend möglich. Es herrscht jener verkrampfte Wortschwall, dem man bei Gotthelf immer dort begegnet, wo er nichts zu geben hat: Anapher, Variation und Inversion häufen sich. Die zauberische Verlockung wird zuerst vom Dichter, dann von Jakob nochmals überreichlich umschrieben und bleibt dennoch unglaubhaft. Gotthelf weiß aus der romantischen Theorie, daß die dämonische Wirkung auf der Identifikation mit dem Naturwesen beruht, wie es etwa in den «Lehrlingen zu Sais» einmal heißt: «Was bin ich anders, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?» Das führt Gotthelf zu Formulierungen wie: «Es war ihm, als werde er selbst zum Bache» oder gar: «Da verrauschte der Bach in seinem Kopfe.» Es fällt noch auf, wie sehr die beiden Episoden am Genfersee und am Reichenbach einander gleichen; so reich Gotthelf ist, wo er natürlich erzählt, so arm ist er, wo er darüber hinaus möchte. – Nach seiner Bekehrung im Haslital bricht Jakob nach Bern auf und fährt zu Schiff über die beiden Seen, diesmal ohne Furcht: er hat Gott gefunden, darum ist er der Dämonie der Natur nicht mehr preisgegeben. Zuletzt steht er wie am Anfang wieder auf der Basler Rheinbrücke; jetzt erlebt er den Strom anders als damals, nämlich als eine «lebendige Predigt». Da «leuchteten ihm plötzlich, als wären sie aus dem Rheine heraufgestiegen, zwei dunkle Augen ins Gesicht. Er zuckte zusammen unwillkürlich, denn es waren des Brandenburgers Augen, welche ihm zum dritten Male erschienen in bedeutungsvollen Augenblicken, so gleichsam an Lebensbrücken, unter denen die Wasser schwollen und rauschten ... Das war Jakob ein seltsam Zusammentreffen, jetzt auf der Rheinbrücke, einmal am Zürichersee und einmal an der Rhone». Diese Überdeutlichkeit hat etwas Pedantisches und verrät das Künstliche der Sache. Das Schlimmste ist jenes magische Aufleuchten der Augen aus dem Wasser; aber die Gestalt des Brandenburgers ist überhaupt verfehlt.

Goethes «Fischer» klingt auch hier an. Sehr häufig ist das Motiv der Wassermagie bei Hoffmann, und gerade die Magie des Blicks verbin-

det auch er damit, so im «Goldnen Topf». Wenn Golo in Tiecks «Genoveva» davon spricht, wie er an keinem Wasserfall vorübergehen könne, ohne daß er sich hinabstürzen möchte, so ist dies dagegen einfach der Drang zur Selbstvernichtung, der sich mehr zufällig an die Erscheinung des Wassers knüpft.

Den wahren Aufschluß darüber, wie sich in diesem Motiv bei Gotthelf der Erlebnisgehalt und die literarische Anregung zueinander verhalten, gibt eine Stelle im «Anne Bäbi». «Wie es einem geht am Rande von Wasserfällen, daß es einem wird, als zögen die Wasser einen nieder, als locke süß und wild des Stromes Nymphe, als müsse man sich stürzen an ihren schäumenden Busen, so wird es einem in den schwarzen, kurzen Nebeltagen, als müsse man sich legen in die schwarzen Totenbäume, als müsse man das Leben wegwerfen, das eigene Gesicht gleichmachen den Gesichtern der Felder und Wiesen.» Dieser Satz hat Erlebnisgehalt. Und dennoch sieht «des Stromes Nymphe» mit ihrem «schäumenden Busen» verzweifelt literarisch aus, ebenso literarisch wie jene Nymphen bei der Elbüberfahrt im Tagebuch. Und wenn man sieht, wie künstlich das Wassermotiv in «Jakobs Wanderungen» auftritt, so kommt man zu der Ansicht, daß Gotthelf hier eine romantische Anregung, die bei ihm auf eine gewisse Erlebnisgrundlage stößt, begierig aufgreife und mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit auswalze.

Diese Art der Wasserdämonie ist romantisch; nicht eigentlich romantisch ist das Erlebnis der Wassergröße in der «Wassernot», in der «Gründung Burgdorfs», in der «Käthi» und sonst, so sehr die Wassergröße auch zum Symbol werden mag. Denn dort liegt die Gefährdung einfach in der natürlichen Übermacht des Elementes, hier liegt sie in der übersinnlich-magischen Verfallenheit des Menschen an das Naturwesen, in der bezaubernden innerlichen Macht des Elementes an sich, seiner Erscheinung und Bewegung. Der Sinn für diese Macht geht hervor aus dem romantischen Sinn für die Einheit von Natur und Geist.

Es stimmt nicht genau, was Manuel sagt, Gotthelf lasse im Gegensatz zu den entsprechenden Modeartikeln der Almanache in seiner Handwerksburschengeschichte «alles Romantische und bloß Pikante bei Seite». Das Romantische und «Interessante» ist da, nur macht es Gotthelf seinen höheren Zwecken dienstbar. Auch der Brandenburger ist eine romantische Gestalt; aber auch er hat das Marionettenhafte an sich, das in diesem Roman leider vorherrscht: man vergleiche etwa mit den lebensvollen Frauengestalten der Hauptwerke die unerträgliche Tugendrednerin Eiseli. Gotthelf hat hier bewußte «Kunst» aufgewendet; eine Art Leitmotiv bildet neben dem wiederholten Auftauchen des Brandenburgers und den Begegnungen mit dem Wasser noch das Felleisen, das Symbol der Handwerksehre. Aber diese Dinge

bleiben allzu bewußt, und man wird mit Muret sagen: «Jacob est un des plus intéressants et, en même temps, un des plus faibles ouvrages de Gotthelf.»

Hagelhans in «*Uli der Pächter*» ist oben mit Don Gaspard in Jean Pauls «Titan» verglichen. Die dichterische Gestalt, die mit einiger Sicherheit direkt auf den Hagelhans gewirkt hat, bleibt jedoch Addrich in Zschokkes Roman «Addrich im Moos». Addrich wird zuerst aus der Ferne gezeigt, die Leute hängen ihm und seinem Hauswesen allen möglichen Aberglauben an, sie wissen nicht, ist er selbst der Teufel oder steht er nur mit ihm im Bunde. Der Spielmann Wirri, der ihn aufsuchen soll, trifft einen riesigen Menschen und entdeckt nachträglich, daß es Addrich selbst ist. Addrich führt ihn in sein Haus, Wirri findet alles sehr ordentlich. Dies alles spielt sich genau so ab wie Ulis Besuch im Blitzloch. Addrichs sonderbares Wesen hängt zusammen mit seiner außerordentlichen Vergangenheit. Auch er ist weit besser, als das Volk ihn glaubt. Auch er sieht unheimlich aus, besonders seine Augen. Er wohnt auf einem abgelegenen Hof, «im Moos», wie Hagelhans in seinem Blitzloch. Am Ende des Romans taucht der Vater von Addrichs Nichte, Addrichs totgeglaubter Bruder, wieder auf; im «Uli» entpuppt sich Hagelhans selbst als Vrenelis Vater. Addrich liebt zuletzt kein Wesen mehr außer seiner Tochter; Hagelhans greift um seiner Tochter willen wieder in die menschliche Gemeinschaft ein. Indessen gleicht Addrich dem Hagelhans doch nur von außen. Hagelhans ist ein ursprünglicher Kraftmensch, Addrich ist groß aus Verzweiflung und ursprünglicher Weichheit; zwar ist auch Hagelhans verbittert, aber ungebrochen, und ohne Addrichs etwas deklamatorisches Pathos zieht er sich von der Welt zurück, ruhig greift er wieder in sie ein, und sein Wirken beglückt; Addrich endet durch Selbstmord. – Dieser Typus ist bei Gotthelf schon vorgebildet in Wehrdi im «Schulmeister», der wie Addrich lange in Übersee gelebt hat, und entfernter auch in dem alten Dagobert in der «Gründung Burgdorfs», der, von seinem großen Geheimnis umgeben, nach einem tatenreichen Leben in die Einsamkeit gegangen ist.

Die schwarze Spinne

Der «Schwarzen Spinne» widme ich aus zwei Gründen ein eigenes Kapitel. Erstens ist unter allen Werken Gotthelfs, die von der Romantik wesentlich beeinflußt sind, dieses am lebendigsten geblieben; zweitens hat Walter Muschg, namentlich im Vorwort zu seiner Sonderausgabe der «Schwarzen Spinne», den Grund zu einem neuen Verständnis der Novelle gelegt, indem er über Graber und Fehr hinaus auf einen bestimmten innern Zusammenhang zwischen der Rahmenerzählung

und der eingelegten Sage hinwies; diesem Zusammenhang wollte ich ins Einzelne nachgehen.

Für die Quellenfrage ist neben den Nachweisen bei Muschg und Fehr besonders interessant der Aufsatz von Hoffmann-Krayer «Langbeins Novelle ‚Die schwarze Spinne' bei Gotthelf und Keller»; Hoffmann-Krayer macht es wahrscheinlich, daß Gotthelf eine der wichtigsten äußern Anregungen zur «Schwarzen Spinne» in einer trivialromantischen Novelle gefunden hat. Zwei verwandte Sagen aus den «Alpenrosen» möchte ich meinerseits noch anführen.

Auf einer «Herbstwanderung von Basel nach Biel», die er im Jahrgang 1818 beschreibt, trifft Wyß d. J. bei der Burg Ramstein auf ein Sennenhaus. «Es steht seit ungefähr 10 Jahren, und ein älteres ward damals abgebrochen. Man brauchte das morsche Gebälk desselben, um Kalk zu brennen, worüber eine schauerliche Sage mir zu Ohren kam. In der Nacht um 12 Uhr, als dieses Holzwerk brannte, zersprang der Kalchofen in alle vier Winde. Zwei stattliche Männer, ‚ganz heroisch', traten aus der Glut. Der eine ein Jude, der andre ein grüngekleideter Jäger. – Man müsse nun ihm einen neuen Schirm erbauen, rief der Jäger. Seit 1400 Jahren (!!!) hab' er, hineingebannt, in dem alten Hause gesessen.» Daraufhin wird der Jäger «in einem angebrannten Holzstücke dem neuen Hirtenhause einverleibt. Ein Jahr darauf nahm eine Seuche, der Angriff, das gesamte Sennvieh weg, und an jedem Stücke sah man vorn auf der Brust eine Spur wie von fünf schwarzen Fingern eingedrückt. Laß diese Sage», fügt Wyß bei, «die nun erst in der Wiege liegt, 200 Jahre alt werden, und sie wird tüchtig gewachsen sein, wird einem Balladen-Dichter den trefflichsten Stoff zu grauenvollem Gesange bieten.» Im selben Jahrgang 1818 steht jene Kesselflickergeschichte, die Gotthelf in «Wie Joggeli eine Frau sucht» offenbar benützt; es ist demnach vorauszusetzen, daß er diese Sage las, wenn er sie nicht gar von Wyß mündlich vernahm.

In den «Alpenrosen» auf 1824 erzählt Küenlin von einer «Alpenreise nach dem Moleson» und flicht eine Bausage ähnlich der Teufelsbrückensage ein: es soll eine Brücke gebaut werden; die Männer ratschlagen, da tritt der Teufel grüngekleidet unter sie und anerbietet sich, die Brücke zu bauen, wenn er dafür das erste Wesen bekomme, das sie betrete; die Männer nehmen an und prellen ihn.

Die «Schwarze Spinne» ist nicht die einzige Rahmenerzählung Gotthelfs, aber sie ist ein seltenes Meisterwerk dieser Gattung. Die allgemeinen formalen Vorbilder liegen ganz in der Nähe. Schon Manuel weist darauf hin, daß Hebel diese Technik etwa im «Statthalter von Schopfheim» oder im «Karfunkel» verwendet. Die Sagen in den «Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz» von Wyß haben in der Regel diese Form. Eine besondere Art der Rahmen-

erzählung ist die, wo der Verfasser in der ersten Person berichtet, wie er die umrahmte Geschichte vernimmt, also die Form, die bei Gotthelf etwa in den «Fünf Mädchen» vorliegt; auch sie ist für Sagen gewöhnlich, weil sie sich ohne weiteres aus jener romantischen Gepflogenheit ergibt, auf Reisen nach Sagen zu forschen und diese dann als Einlagen in den Reisebericht aufzunehmen. Auch daß der Rahmen mit Vorliebe als Idyll gegeben wird, das dann eine mehr oder minder dunkle Sage einschließt, liegt in der Natur der Sache. So ist z. B. die Rahmenerzählung in der Geschichte «Der Mittag auf dem Lande» von Wyß in den «Alpenrosen» auf 1811 in einem ganz ähnlichen Ton gehalten wie die Rahmenerzählung der «Schwarzen Spinne». Es ist jener Idyllenstil, wie wir ihn früher charakterisiert haben. Was aber die «Schwarze Spinne» über das Gewöhnliche hinaushebt, erschließt sich erst einer genaueren Betrachtung.

Im Beginn der Erzählung ist alles Einzelne, was zum Bild gehört, mit dem unbestimmten Artikel eingeführt: ein Tal, ein Boden, ein Haus; später Menschen: eine stattliche Frau, eine schöne Frau, ein stämmiger Mann; erst spät fällt ein Name: «Benz». Dies ist nicht auffallend; Gotthelf verwendet anderwärts sogar den gewöhnlichen erzählerischen Kunstgriff, bereits bekannte Personen wieder wie unbekannte zu behandeln und den Leser einen Augenblick raten zu lassen. Aber in der «Schwarzen Spinne» ist es etwas Besonderes. Die Anonymität geht durch die ganze Rahmenerzählung. Die Menschen heißen einfach der Großvater, die Großmutter, die Hebamme, der Pfarrer oder Herr, die Gotte, die Männer, die Weiber. Das Erzählte wird so aus einer einmaligen Begebenheit zum typischen Vorgang; der Vorgang ist ja schon in sich rituell: eine Taufe. Nicht nur die Personen und der Kern der Handlung sind gleichsam zeitlos, sondern nahezu alles, was in der Rahmenhandlung geschieht. Schon der Tag, an dem die Geschichte spielt, hebt sich durch seine Wiederkehr aus dem Zeitablauf heraus: Himmelfahrt, «der Tag, an welchem der Sohn wieder zum Vater gegangen war, zum Zeugnis, daß die Leiter noch am Himmel stehe, auf welcher Engel auf- und niedersteigen und die Seele des Menschen, wenn sie dem Leibe sich entwindet»: so steht das ewige Symbol der Jakobsgeschichte unverändert in der Gegenwart. Bis in die Kleinigkeiten ist alles Brauch. Benz vergreift sich im Geschirr und wird von seiner Frau darüber belehrt, was die Sitte erfordere. Die Hebamme bittet ins Haus: «sie könnten ja drinnen einander sagen, was der Brauch sei». Es folgt dann in aller Breite das stilgerechte Wechselspiel zwischen den Aufforderungen zum Essen und dem Widerstand des Gastes, dann packt die Gotte ihr Angebinde aus, und ihre Entschuldigung, daß alles nicht besser sei, sowie das Entzücken der Hausmutter sind wiederum reine Form, die ohne schweren Anstoß

nicht vernachlässigt werden dürfte. Die Mutter darf ihren ersten Gang vor das Dachtrauf hinaus nur zur Kirche tun. Der Brauch verlangt, daß die Gotte dem Pfarrer den Namen des Täuflings zuflüstere; sie weiß ihn aber nicht und gerät in entsetzliche Angst vor der öffentlichen Schande. Die Situation, in der die Erzählung der Sage von der schwarzen Spinne anhebt, ist rein typisch: eine Gesellschaft wünscht, daß ihr der Großvater zwischen zwei Gängen des Taufessens «kurze Zeit mache»; nur daß der Anblick des schwarzen Fensterpfostens einen besonderen Anlaß gibt. Man sitzt unter einem Baum: dasselbe Bild wie in «Geld und Geist» zu den Gesprächen, die die Versöhnung der Familie besiegeln. Die Erschütterung der Zuhörer zeigt sich nach dem ersten Teil der Sage nicht zuletzt darin, daß sie sogar die Sitte vergessen; es «machte niemand die üblichen Komplimente», und selbst daß alle nur zögernd zu Tische kommen, geschieht nicht mehr aus Formgründen, sondern aus Angst. Es wird wieder gegessen, und wieder kommt die Erzählung durch den Wunsch nach «kurzer Zeit» in Gang; so nennt es der Vetter, in Wahrheit aber nur um das Grauen zu mildern, das die Gesellschaft befallen hat. Nach Schluß der Sagenerzählung redet der jüngere Götti nochmals von der kurzen Zeit; aber die Hörer sind so aus dem üblichen Gang der Festlichkeit herausgerissen, daß die Großmutter endlich sagt, «es sei ja eine Schande, wie niemand esse und trinke ... Nun ward viel gegessen, viel getrunken», und das Gleichgewicht der geselligen Norm stellt sich annähernd wieder her.

Typisierung ist bei Gotthelf kein Einzelfall, sondern ein Grundmerkmal seiner Epik wie aller tendenziösen Kunst. Formal ganz ähnlich wie hier sind die Menschen in «Geld und Geist» eingeführt. Auch ein ästhetisches Interesse am Brauchtum tritt immer wieder hervor; selbst die Brautwerbungsreden in «Geld und Geist» erwecken bei all ihrer dramatischen Gewalt den Eindruck, als sollte hier die bäuerliche Brautwerbung schlechthin zur Darstellung kommen. Nirgends aber so wie in der «Schwarzen Spinne» nähert sich die Typisierung dem Klassischen. «Das Individuum interessiert nur, daher ist alles Klassische nicht individuell», sagt Novalis. Die echte Idylle ist denn auch eine klassische, nicht eine romantische Gattung, und nichts andres als eine Idylle ist der Rahmen der «Schwarzen Spinne». Es steht ein Idyll am Anfang, dann kommt gewaltige Erregung herein, und zuletzt kehrt das Idyll wieder: dieselbe Geschlossenheit wie in der klassischen Schweizeridylle: dem «Tell».

Auf den Gegenständen liegt es wie ein Glanz. «Aus vergoldetem Waldessaume»; «zwischen funkelnden Blumen in perlendem Grase»; «ein sonntäglicher Glanz»; nicht umsonst, heißt es, «glänzte» die Erde und das Haus: «über beide erglänzte heute ein Stern am blauen Himmel, ein hoher Feiertag»; ein glänzender Schrank; eine glänzende

Kanne; später: «hell glänzten auf dem Tische ... die schönen Weinflaschen, zwei glänzende Schinken prangten»; und am Schluß steht wieder das Bild des Hauses wie am Anfang: «rein und schön glänzte es in des Mondes Schein das Tal entlang». Dies ist eine verklärte Gegenständlichkeit, die bei Gotthelf wohl in Ansätzen nicht selten ist, aber so geschlossen und eindringlich nur hier auftritt. «Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach.» Auch der Klang der Kirchenglocken breitet sich nur wie ein Glanz über die Landschaft aus. Das Wort «schön» herrscht in dieser Erzählung wie sonst nirgends; «ein schönes Haus»; «schönes Brot»; eine schöne Frau; man sitzt unter dem Baum und blickt auf das «schöne, neue Haus» und «manchen schönen, reichen Hof». Es fällt auf, wie dies in Motiv und Ausdruck mit den Worten der Stauffacherin übereinstimmt:

«Da steht dein Haus reich wie ein Edelsitz;
Von schönem Stammholz ist es neu gezimmert
Und nach dem Richtmaß ordentlich gefügt;
Von vielen Fenstern glänzt es wohnlich, hell;
Mit bunten Wappenschildern ists bemalt
Und weisen Sprüchen, die der Wandersmann
Verweilend liest und ihren Sinn bewundert.»

Selbst die «sinnigen Sprüche» fehlen bei Gotthelf nicht, sie stehen auf Geschirr und erfreuen mehr durch Naivität als durch Weisheit.

Vergleichsweise klassisch ist auch die Gliederung des Anfangs. Jeder Absatz bringt ein geschlossenes Bild, und in geradliniger Folge führen die Bilder allmählich ins Innere des Hauses hinein. Das Tal – das Haus – der Zeitpunkt – das Leben um das Haus – der Großvater, gezeigt in seiner typischen Rolle als Aufseher und Mahner – die Großmutter – die Vorgänge in der Küche; dann folgt in den Worten «Man hört, es soll heute die Kindtaufe gehalten werden im Hause» eine Deutung des Gesehenen, wie schon zuvor der Absatz über den Zeitpunkt das Vorausliegende kurz verweilend erklärt hat. Damit findet die Einleitung ihren klaren Abschluß.

Und nun der Aufbau des Ganzen. Die Handlung kommt in Gang mit dem Eintreffen der Gotte. Man ißt. Dann, auf dem Weg zur Taufe, die fast unverständliche Angst der Gotte, weil sie den Namen nicht weiß, und die Taufe selbst. Man ißt wieder. Dann im Freien der erste Teil der Sagenerzählung, zwanglos motiviert durch den Anblick des auffallenden Fensterpfostens. Die Gesellschaft wird ins Haus gerufen und ißt abermals, aber ganz unter dem unheimlichen Eindruck der Sage. Unübertrefflich ist der Anlaß zum Weitererzählen: eine Fliege läuft über den Zapfen, der die Spinne im Pfosten einschließt, und die Gotte glaubt mit Entsetzen die Spinne selbst zu sehen; das ist aber

nur der äußere Anlaß, die Fortsetzung ist noch in viel tieferer Weise notwendig, nämlich aus den Gedanken der Gesellschaft heraus. «Alle Gedanken waren bei der Spinne.» «‚Du bringst unsere Gedanken doch nicht von der Sache ab, und wenn wir nicht von ihr reden dürfen, so reden wir auch von nichts anderem'.» D. h. es würde eine unerträgliche Leere entstehen, und zwar nicht nur in der Taufgesellschaft, sondern auch im Leser; vollkommener ließe sich die Fortführung nicht begründen. Der Einschnitt in der Sagenerzählung ist nicht willkürlich, sondern fällt zwischen ihre beiden zeitlich getrennten, inhaltlich parallelen Hälften. Nachdem zu Ende erzählt ist, kommt die Rede nochmals auf das Äußere, das Rahmen und Sage verbindet, das Haus und den Pfosten, von denen die Innenerzählung ursprünglich ausging und die auch nach dem Einschnitt für deren Fortsetzung äußerlich maßgebend waren. Die Geschichte des Pfostens wird anhangsweise in die Gegenwart fortgeführt, so entsteht ein fugenloser Übergang zum abschließenden Teil der Rahmenerzählung. Der Schluß beschränkt sich auf das formal Notwendige: man ißt wieder; die Gäste brechen auf, wie sie am Anfang kamen; das Bild des Hauses, von dem die Geschichte ausging, steht auch am Ende, nur jetzt im Mondschein, damals im Sonnenglanz.

Mit fast befremdlicher Konsequenz ist die Sagenerzählung allseitig von den üppigsten Mahlzeiten eingerahmt. Ja dies ist nur das Auffallendste: denn es ist überhaupt kaum ein größerer Gegensatz denkbar als der zwischen Gotthelfs reinster Idylle und der grauenhaften Sage, die in dieses Bild einbricht. Die künstlerische Wirkung schon allein dieses Gegensatzes ist bedeutend. Aber die eigentliche Forderung der Poetik an die Rahmenerzählung ist ja die, daß die Innenerzählung mit dem Rahmen innerlich verbunden sei. Die äußere Verbindung ist in der «Schwarzen Spinne» ausgezeichnet, wie gezeigt: denn auch dies, daß die zweite Hälfte der Sagenerzählung so notwendig erscheint, ist nur eine ideale äußere Verbindung, da sie noch nicht hinweist auf den innern Zusammenhang zwischen dem Inhalt der Sage und dem, was in der Rahmenhandlung als Ganzem geschieht. Zunächst noch ein Blick auf die Symmetrie des Aufbaus. Neben der Symmetrie zwischen Anfang und Schluß der Geschichte ist unmittelbar einleuchtend diejenige zwischen den beiden Hälften der Sage. Dann fällt die sehr ausführliche Erzählung vom Gang zur Taufe aus dem symmetrischen Schema heraus. Nun ist aber leicht ersichtlich, daß die Novelle nicht nur zwei, sondern drei Höhepunkte hat, nämlich neben den beiden Sagenerzählungen eben noch die Hauptsache, die Taufe, verbunden mit dem Angsterlebnis der Gotte, das zwar nur die Gotte betrifft, das aber auf sie eine noch weit erschütterndere Wirkung übt als die Sage später auf die Gesellschaft. So ergibt sich rein aus der Gewichtsver-

teilung dieses symmetrische Bild: Eingang – Mahl – *Taufe* – Mahl – *Sage I* – Mahl – *Sage II* – Mahl – Schluß. Seinen vollen Sinn bekommt dieser Aufbau aber erst aus dem innern Zusammenhang zwischen den drei Höhepunkten.

Dieser Zusammenhang liegt am greifbarsten darin zutage, daß es sich im Rahmen wie in der Sage um die Taufe handelt. Graber geht für seine Analyse der Rahmenhandlung davon aus; leider verliert aber seine Untersuchung an Wert dadurch, daß er nicht nur ein ganz anderes Ziel verfolgt als die Erklärung des Kunstwerks und darum die Frage nach der formalen Bedeutung der innern Zusammenhänge gar nicht zu stellen hat, sondern daß er mit dem psychoanalytischen Systemzwang die Dichtung vielfach mißdeutet; immerhin werden sich solche Methoden gerade an diesem Werk als sehr fruchtbar erweisen können, sobald sie die Dichtung nicht mehr als bloßes Belegmaterial benützen, sondern ihrem Verständnis dienen wollen. Die Taufe also ist zunächst das Gemeinsame. Auf einen tiefern Zusammenhang aber deutet jene sonderbare Aufregung der Gotte. Es fällt ihr auf dem Kirchweg ein, daß sie den Namen des Kindes nicht weiß; nach alter Sitte muß sie dem Pfarrer den Namen zuflüstern, damit er bei mehrern Täuflingen die Namen nicht verwechselt; nun aber darf sie niemand fragen, weil ihr die Base gesagt hat, ein Kind, nach dessen Namen man frage, werde neugierig; in furchtbarer Angst vor einer öffentlichen Bloßstellung sucht sie den Namen aus den Begleitern auf Umwegen herauszulocken, aber vergeblich; in der Kirche verliert sie vor Angst fast die Besinnung; aber es läuft alles glatt ab: der Pfarrer weiß den Namen und fragt nicht. Auf dem Heimweg entdeckt die Gotte den Begleitern den Grund ihrer Angst; man lacht sehr: sie hätte getrost fragen können, da die Neugierde «den Buben nichts täte». Auf den ersten Blick mag diese Geschichte als eine künstlich aufgebauschte Episode erscheinen, eingeführt etwa, um die Rahmenerzählung dramatisch zu beleben. Erinnert man sich aber, was das Frageverbot eigentlich bedeutet, so wird die übertriebene Angst der Gotte sogleich begreiflicher. Der Privatglaube der Base, daß das Kind durch die Frage neugierig werde, ist ja nur eine Erinnerung an alten Dämonenglauben: man darf vor der Taufe den Namen wohl so nebenher weitergeben, fragt aber jemand ausdrücklich danach, so wird der Dämon aufmerksam und bemächtigt sich des Namens und damit des Kindes. So verstanden, ist die Gefahr, in der das Kind vor der Taufe schwebt, genau dieselbe wie bei den Kindern in der Sage, und wie die Aufregung der Gotte, so erhält auch der Schmerz der Mutter, die sich für die Dauer des Kirchgangs von ihrem Kinde trennen soll, einen besondern Sinn: er tritt nämlich in Parallele zu jenem Schmerz, den die Mutter des dritten Kindes in der Sage erleidet, während Christine das Kind dem Teufel zuträgt.

Die innere Beziehung zwischen der Gotte und Christine ist auch sonst deutlich. Die Gotte ist in der Rahmenerzählung die Hauptperson wie Christine in der Sage. Die Handlung beginnt mit ihrer Ankunft. Breit ist erzählt, wie man sie füttert und schmückt. Sie bringt die Taufgeschenke und trägt den Täufling. Die Geschichte mit dem Namen spielt sich ganz in ihr allein ab. Bei Tische ist sie der Mittelpunkt des Gesprächs über die Qualitäten der heutigen Jugend, und dabei rühmt sie ihre eigene Handlichkeit so kräftig, daß ihr nachher in der Sage der ironische Lobpreis von Christinens männlichen Tugenden bedenklich aufs Herz fallen muß. Sie sitzt während des Essens an dem Pfosten, der die Spinne birgt, und schreit auf, als sie zu Ende des ersten Teils der Sage erfährt, die Spinne sei noch immer darin. Der Rücken brennt sie, sie glaubt, die Spinne sitze ihr im Nacken, und sucht sie zu entfernen. Sie hat also eine besondere Beziehung zur Spinne, ja sie scheint fast etwas Ähnliches zu empfinden wie Christine, als das Untier aus ihr herauszuwachsen begann; noch einmal kommt sie darauf zurück, wo sie sich dagegen wehrt, wieder am Pfosten zu sitzen. Die Gotte ist es auch, die die Fliege über den Zapfen laufen sieht und damit den Anstoß zum Weitererzählen gibt. Nach der zweiten Hälfte der Sage, wo Christine nicht mehr in menschlicher Gestalt mitspielt, tritt auch die Gotte nicht mehr hervor, bis sie endlich der Gesellschaft das Zeichen zum Aufbruch gibt.

Es ist nicht einmal unbedingt nötig, den vergessenen tiefern Hintergrund des Frageverbotes heranzuziehen, der Zusammenhang mit der Sage wird auch ohnedies klar, wenn man das Gefühlserlebnis der Gotte zum Ausgangspunkt nimmt. Ihrem ganzen innern Konflikt liegt die Angst vor der öffentlichen Meinung zugrunde, objektiv gesehen die Allgewalt des Brauchs, die in der Rahmenerzählung ja allgemein herausgestellt ist; wenn die Gotte nicht fürchtete, für ihr ganzes Leben, für Kind und Kindeskinder dadurch zum Gespött zu werden, so könnte sie es ruhig darauf ankommen lassen, daß der Pfarrer z. B. den Vater statt ihrer nach dem Namen fragen müßte. In der Sage ist es nun ebenfalls eine despotische Macht, die das ganze Unheil heraufbeschwört: der Ritter von Stoffeln; er setzt den Bauern einen Termin, an welchem sie eine schier unmögliche Arbeit vollendet haben müssen. Die Angst der Gotte konzentriert sich auf den Pfarrer: er ist der Mann, der die öffentliche Meinung insofern verkörpert, als er ihr die Gotte preisgeben kann. Von dieser Seite gesehen, spielt der Pfarrer im Gefühl der Gotte dieselbe Rolle wie der Ritter für die Bauern. Man ist versucht, darauf hinzuweisen, daß der Pfarrer auch an sich einen kleinen Despoten vorstellt; die ganze Haushaltung gerät vor dem Taufgang in nervöse Eile, weil der Pfarrer böse wird, wenn er warten muß, genau wie der Ritter, wenn die Arbeit nicht rechtzeitig fertig

ist; mehr noch: eben diese Eile ist die Ursache davon, daß man vergißt, der Gotte den Namen mitzuteilen; so treibt indirekt der ungeduldige Pfarrer die Gotte in die Versuchung, nach dem Namen zu fragen: ebenso treibt die Unmenschlichkeit des Ritters die Bauern dem Teufel ins Garn. Die Gotte befindet sich also in der Situation der ratlosen Bauern. Sie sieht es kommen, daß ein unverschuldetes Unglück über sie hereinbricht, und der Versucher meldet sich. Er verlangt ein ungetauftes Kind. Denn mag die Gotte nun von der ursprünglichen Bedeutung des Frageverbotes noch etwas ahnen oder nicht, das bleibt sich dem Sinne nach gleich: die Frage wäre ein Verrat am Kinde auf jeden Fall. Die Versuchung sagt zu ihr gleichsam: gib das Kind der Neugierde (der Hölle) preis, dann befreie ich dich von dem Strafgericht des Pfarrers und der Öffentlichkeit (des Ritters). Sichtbar vorhanden ist die Versuchung in Gestalt des Großvaters und des Vaters, die die Frage beantworten könnten und die man nur nicht etwa objektiv mit dem Teufel in Vergleich setzen darf. Selbst die Form der Versuchung ist bei der Gotte ganz ähnlich wie bei den Bauern; sie darf sich nämlich über ihre innere Not nicht aussprechen, da dies die Frage selbst bedeuten müßte; die Bauern aber ködert der Teufel gerade damit, daß er ihnen einredet, der Mensch müsse klagen, wenn ihn etwas bedrücke; der Sprecher der Bauern entgegnet zuerst, «es sei nicht immer richtig, dem ersten dem besten zu sagen, was man auf dem Herzen hätte»; dann tun sie es doch, und der unbewußte erste Schritt zum Verderben ist geschehen. Die wissentliche Sünde begehen aber zuerst nicht die Bauern selbst, sondern Christine. Die Gotte verhält sich gegen die Versuchung wie die Bauern zunächst, die in dem Augenblick, wo sie sie erkennen, ebenfalls zurückschrecken. Christine aber geht den Weg, den die Gotte zu gehen versucht ist, wirklich; sie opfert ein Kind, allerdings nur versprechungsweise und indem sie sich vormacht, man könne den Teufel wahrscheinlich betrügen; eben dieses Argument liegt auch für die Gotte sehr nahe: daß ja die Taufe als mächtiges Sakrament das unbedeutende Laster der Neugierde gleichsam aufwiege.

Christine entspricht dem bösen Ich der Gotte. Man male sich einmal unbedenklich aus, was geschähe, wenn die Gotte ihrem bösen Ich gehorchte und den Namen erfragte. Von ihrer Angst vor dem Pfarrer wäre sie damit befreit wie die Bauern von der Angst vor dem Ritter, nachdem der Teufel ihre Arbeit übernommen hat. Aber nur für die ersten Augenblicke; denn es würde sie alsbald das Schuldgefühl befallen, und vollends vor dem Taufakt, dessen ungefährlichen Verlauf sie bezweckt hat, würde sie befürchten, daß irgend etwas schief gehe, weil sie es verdient hätte: so fürchten sich die Bauern, nachdem ihr Zweck erfüllt ist, den Schauplatz des Teufelswerks zu betreten: «Man

wußte nicht, lag dort eine Beize für die, welche den Grünen betrügen wollten.» Angenommen, die Taufe ginge nun dennoch reibungslos vonstatten, so wäre die Gotte zunächst aller Sorge überhoben: die Sitte wäre erfüllt und dazu das Kind ordentlich getauft, also gleichsam der Ritter zufriedengestellt und überdies der Teufel um das Kind geprellt; wenn ihr nun die Begleiter noch sagen, wegen der Neugierde hätte sie nicht so schwere Bedenken zu tragen brauchen, so wird sie dasselbe Gefühl haben wie die Bauern nach der Taufe des ersten Kindes: daß der Teufel eine ziemlich harmlose Sache sei. Aber das könnte nicht das Ende sein. Bei ihrer hohen moralischen Empfindlichkeit müßte ein Stachel in der Gotte zurückbleiben, wenn sie das Kind verraten hätte; denn am rein moralischen Tatbestand würden ja die beruhigenden Worte der Begleiter nichts ändern. Es würde vielmehr nur der «Eintönigkeit» des durchschnittlichen Bauern entsprechen, wenn das Schuldbewußtsein bei diesem empfindlichen und kraftvollen Menschen zwar nicht gerade, wie bei Anne Bäbi, zum Irrsinn würde, aber doch zur quälenden und verheerenden Spinne. Das heißt: die Sage ist, von hier gesehen, die riesige bildliche Darstellung dessen, was die Gotte erlebt hat, und vom entscheidenden Punkte ab dessen, was ihr bevorstand, wenn sie sich in der Versuchung mit Christine, ihrem bösen Ich, gleichgestellt hätte. Der Gotte wird dies nicht in dieser Form bewußt; aber gefühlsmäßig erkennt sie es allerdings; darum ihre Empfindung, als säße ihr die Spinne im Nacken; denn daß sie bei Tische am Pfosten gesessen hat, begründet dies nur scheinbar äußerlich, in Wahrheit soll es gerade auf den innern Zusammenhang führen. Die Gotte hat beim Anhören der Sage das Gefühl des Reiters über dem Bodensee; in Wirklichkeit ist sie den andern Weg gegangen, den Weg der Treue und der Aufopferung. Sie hat der Versuchung widerstanden im vollen Bewußtsein, daß sie damit ihr höchstes zeitliches Gut gefährdet: die Reputation. Die Lächerlichkeit ist nicht das einzige, was sie auf sich nimmt; ihre Blässe zieht ihr vorübergehend Verdächtigungen zu, die die Ehre betreffen. Die Selbstaufopferung macht es möglich, daß der Pfarrer sich für die Gotte aus dem Tyrannen in den Erlöser verwandelt. Das Opfermotiv findet sich ebenfalls in der Sage wieder. Die Bauern haben es unter Christinens Einfluß verschmäht, sich zu opfern, nun muß die Mutter des dritten Kindes die Tat vollbringen; die Folge ist, daß nicht nur die Spinne verschwindet, sondern auch an die Stelle des Tyrannen andere Ritter treten, die milde regieren. Aber vielleicht darf man die Analogie zwischen Rahmen und Sage auch noch aus jenem andern, größern Gesichtspunkt betrachten als aus dem rein moralischen. Wenn es nämlich gilt, daß das Frageverbot eigentlich den Dämon meint, so ist die Sage nichts anderes als die Verbildlichung des versunkenen religiösen Gehalts, den

jener so nebensächlich erscheinende Privataberglaube in sich birgt. Insofern löst die Sage in der Gotte unbewußt dasselbe Gefühl aus, wie die Bauern es empfinden, wo sie im Versucher den Teufel erkennen.

Neben diesen Grundzügen gibt es nun noch mancherlei Entsprechungen im einzelnen, gewisse Gefühls- und Situationsähnlichkeiten, darunter auch solche, die man nicht in das aufgestellte Schema darf pressen wollen und die doch die Verbindung zwischen Rahmen und Sage noch enger gestalten. Ich möchte nur den hauptsächlichsten Fall herausgreifen. Der Pfarrer ist weder objektiv noch aus dem Gefühl der Gotte mit dem Teufel in Parallele zu setzen. Und doch muß der Bericht von der Begegnung Christinens mit dem Teufel in der Gotte notwendig die Erinnerung an den Taufakt wachrufen. «Der schreckliche Augenblick» schien gekommen, heißt es beidemal; aber in ganz verschiedenem Sinne schrecklich; beide erwarten, daß sie jetzt geopfert werden; die Gotte könnte aber nur dem öffentlichen Spott zum Opfer fallen, das würde ihre moralische Leistung vollenden, während Christine befürchtet, ihre Seele dem Teufel verschreiben zu müssen. Beide erleben eine Art von Erlösung; die Gotte aber eine wirkliche, Christine, die Schuldige, eine scheinbare: der Teufel erläßt ihr den schriftlichen Pakt, verlangt aber den Kuß, der noch viel schlimmer ist.

Kombinationen wie die hier versuchte darf man nur aufstellen, um sich klar zu werden, daß man damit ein Rätsel und nicht eine Lösung findet. Denn sollte die gegebene Deutung auch nur annähernd das Richtige treffen, so wäre die wichtigste Frage nur brennender geworden: war dies alles Gotthelf bewußt? oder wieviel davon? Wenn man zurückblickt etwa auf den «Dursli», so wird man geneigt sein, bei Gotthelf ein sehr beträchtliches Maß von künstlerischer Bewußtheit anzunehmen. Aber was in der «Schwarzen Spinne» vorliegt, geht denn doch über jenes hinaus. Hier ist die Verhüllung so weit getrieben, daß ein wesentlicher Zusammenhang zwischen dem Rahmen und der Innenerzählung auf den ersten Blick kaum sichtbar wird. Und im allgemeinen hat doch Gotthelf die Tendenz, zu sagen, was er weiß, oder den Leser zum mindesten nicht im Zweifel darüber zu lassen, was er meint. Man sehe nur die Klarheit in einer andern Geschichte, die der «Schwarzen Spinne» verwandt ist. Tell erzählt seinem Knaben die Sage vom Drachentöter Winkelried als unbewußt prophetisches Bild seines eigenen Kampfs gegen Geßler. Hier wird nun, schon gleich nachdem die Sage erzählt ist, der Hinweis auf ihren Sinn gegeben. Der Tellknabe erblickt Küßnacht und fragt, wie der Ort heiße. Tell: «Dort ist auch ein Drachennest.» Knabe: «Lebt kein Winkelried mehr?» Tell: «Stille ... Solche Drachen zu erschlagen, hat Gott sich selbsten vorbehalten.» Und nach Geßlers Tod erinnert der Knabe den Vater wieder an seine Rede. Man mag den Grad der Bewußtheit in der

«Schwarzen Spinne» verschieden einschätzen, die Tatsache bleibt bestehen, daß hier ein in Form und Gehalt einmaliges Kunstwerk vorliegt, das man nur mit den anerkannten Meisterstücken dieser Gattung, den hochgezüchteten Meyerschen Rahmennovellen, zu vergleichen braucht, um seine Bedeutung zu ermessen.

Die «Schwarze Spinne» ist in einzigartiger Verdichtung das Bild Gotthelfs selbst. Die Novelle stellt dar, was Gotthelfs Leben darstellt: Überwindung des Dämonischen. Sie erzählt nicht nur vom Siege, sondern auch von Kampf, Angst und Verzweiflung. Wer einmal den Glanz, der den Eingang dieses Stückes erfüllt, in sich aufgenommen hat mit dem Bewußtsein, über welche Welt von Grauen er sich erhebt, der liest den ganzen Gotthelf mit andern Sinnen. Er erinnert sich an ein Briefwort von Stifter: «Wann wird denn einmal dieser Vulkan ausbrennen? Ich sehe hier rings so sanfte Fruchthügel, auf denen blauer Himmel und Sonnenschein liegt, und ich stehe darunter ein blitzender Krater, auf dem gar wohl süße Weine wachsen, aber zitternd unter der Drohung vielleicht morgender Vernichtung.» Wer es unternimmt, das Geheimnis von Gotthelfs Wesen darzustellen, kann sich letztlich nicht anders als in ebendiesem Bilde ausdrücken.

Schluß

Es hat sich ergeben, daß Gotthelf im Grunde seines Wesens kein Romantiker ist; denn das Dämonische deckt sich erstens nicht mit dem Romantischen, und zweitens wird es von Gotthelf nicht nur verneint, sondern bewältigt. Wenn er romantische Ideen und Motive aufnimmt, so hängt darum der dichterische Wert solcher Elemente davon ab, in welchem Maße es ihm gelingt, sie für die eigene Welt zu verwandeln. Dieses Ziel ist beispielsweise erreicht bei Wehrdi und Hagelhans, nicht erreicht ist es beim Brandenburger. Im «Dursli» überzeugt die Vision der wilden Jagd, weil sie psychologisch gegeben ist, im «Kurt» wirkt sie schon als Fremdkörper, im «Dorbach» beinahe nur noch als Requisit. In den «Thorberger» ist Romantisches recht äußerlich da und dort eingestreut; die «Gründung Burgdorfs» und der «Druide» leben dagegen wesentlich von romantischem Gute, ohne daß es doch wirklich assimiliert wäre; die «Schwarze Spinne» ist formal und als Sagenerzählung der Romantik verwandt, hat aber unter Gotthelfs Händen so gewaltiges Eigenleben gewonnen, daß man kaum etwas über das Werk aussagt, indem man es mit der Romantik verbindet. Im weitern Sinne mag man zwar die «Dursli»-Episode und die «Schwarze Spinne» echte Visionen nennen, aber das eigentlich Traumhaft-Visionäre kann Gotthelf nicht handhaben, ohne es zu zerstören; so geschieht es im «Silvestertraum». Das romantische Naturdenken ist im «Anne Bäbi» sinnvoll in Gotthelfs Weltanschauung eingebaut, im «Erdbeeri Mareili» in seine realistische Kunst; in «Jakobs Wanderungen» dagegen ist das Motiv der Wasserdämonie unbesehen aus der Romantik übernommen und fällt darum ebenso aus dem Rahmen wie die Figur des Brandenburgers.

Gotthelf nimmt an seiner Umwelt aufs leidenschaftlichste teil. Dem verdankt seine Dichtung ihre Kraft. Er nimmt aber nicht nur teil an dem Zeitlosen, das sich ihm – vor allem im bäuerlichen Leben – darbietet, sondern ebensosehr an dem Vergänglichen seiner Zeit, und dem verdankt seine Dichtung ihre Schwächen. Sie ist gefährdet, wie durch die Zeitpolitik, so auch durch die Zeitliteratur. Jedes Genie gehört mit einem Teil seines Wesens der Zeit an; aber nicht bei jedem Genie stört das Zeitliche das Ewige so sehr wie bei Gotthelf. Denn das Zeitgebundene, das einzelne seiner Nebenwerke beherrscht, trübt auch die

Hauptwerke; am fühlbarsten wird dies im Stil: nirgends ist man sicher vor jenen Manieren, die so sehr verstimmen. Nicht nur eine überlebte dogmatische Ästhetik kann an Gotthelfs künstlerischer Form Kritik üben, sondern gerade dann, wenn man Gotthelf zu innerst fassen will, erkennt man in seinen Werken so manches, was nicht aus dem Innersten hervorgegangen und darum nicht mehr Form ist. Es bleibt ein Unglück, daß Gotthelf weder ein reines Naturgenie noch ein wirklich gebildetes Genie war, daß er die Sicherheit, die ihn im Sittlichen auszeichnete, nicht auch im Künstlerischen besaß. Wenn die Wissenschaft von der Dichtung die ästhetische Urteilskraft verliert, so verleugnet sie sich selbst und wird eine Wissenschaft von den Dichtern. Die Zeit urteilt über die Dichter nach der Vollkommenheit ihrer einzelnen Werke; denn der Dichter ist Dichter nur in dem Maße, wie er in der Schönheit seines Werkes aufgeht.

Das Thema hat es mit sich gebracht, daß in dieser Arbeit der Blick allzu oft auf Unerfreuliches fiel. Es wäre übel, wenn nun am Ende nichts andres zu tun bliebe als sich von der da und dort aufgestiegenen Bitterkeit zu reinigen, so gut es geht. Zwar ist dies sehr leicht: man braucht nur ein Hauptwerk Gotthelfs wieder durchzulesen, um zu erkennen, daß vor der Fülle des Beglückenden das Unzulängliche rein verschwindet. Aber mag dies auch im Vorstehenden kaum sichtbar werden: ich wenigstens glaube, daß jede Beschäftigung mit Gotthelf das Bild des Dichters vielleicht zwar vorübergehend verdunkeln kann, dann aber ganz von selbst der Liebe und Ehrfurcht näherführt, die ihm gebühren.

In einer künftigen Arbeit wird zu untersuchen sein, welche Rolle der Gedanke der Totalität bei Gotthelf spielt. Die Interpretation des «Anne Bäbi» wird vielleicht ergeben, daß er Gotthelfs ganzes Wesen beherrscht und daß der Gegensatz zwischen Gotthelf und der Romantik letztlich zu fassen ist als der Gegensatz zwischen dem Willen zur Totalität und dem Willen zum Absoluten. Es fiele damit neues Licht auf die Tatsache, daß Gotthelf Epiker ist, die Romantik aber Lyriker hervorgebracht hat. Und vielleicht würde auch deutlicher, warum Gotthelf im gegenwärtigen Kampf der Ideen als eine Macht empfunden wird.

Anmerkungen

Die Rechtschreibung in den Zitaten ist unter Wahrung des Lautwertes modernisiert.

S. 7. Kellers Gotthelf-Aufsätze: Muschg, Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. – «Gotthelf hat zwar ...»: Keller VII 315.

S. 8. «einige Visionen ...»: ebd. 339. – «Der Hagelhans ...»: Gotthelf, Ausgew. W. Bd. V, Einl. S. 7. – «welcher den Knoten ...»: Manuel 127.

S. 11. «Es soll in allem ...»: KG 127. – Freiheit durch Zucht: GT 95. – «kennen weder Vater ...»: KK 323. – «Nachdem die Vernunft ...»: an Burkhalter, 5. Dez. 1831. – «gar selten sind ...»: JW 224. – «Wer in allen ...»: GG 313. – «Laß dir nicht ...»: Romantik IV 79f.

S. 12. «Jeder Mensch ...»: ebd. 26. – «die Individualität ...»: ebd. 21. – «Die Sittlichkeit ...»: ebd. 147. – «alle Originalität ...»: ebd. 22. – «Warum aber ...»: Zschokke, Selbstschau II 54. – «Die Schweizer ...»: KT 158. – «Vor allem aber ...»: Romantik IV 19.

S. 13. «Du fühlst alles ...»: ebd. 159. – «daß jeder Mensch ...»: HE II 64. – «Der Regulator ...»: JW 268. – «Eben darin ...»: JW 163. – «in vollem Behagen ...»: MB 148. – «Das Leben ...»: Novalis III 73. – «Lucinde hatte ...»: Romantik IV 201. – «Immer mehr ...»: ebd. 62.

S. 14. «Die Abwechselung ...»: KV 391. – «Es ist mit den Gemütern ...»: AB I 390. – «vernünftige Gründe ...»: AB II 227. – «Geographie der Herzen ...»: SM I 237. – Menschliche Natur, Psychologie: GT 134. – Wahre Bildung: FP 257. – «der Mensch ...»: BS 87.

S. 15. Verteidigung des «Bauernspiegels»: Vetter 8 ff., 19ff. Ausgew. W. I 427ff. – «Uli ... hatte die Ruhe ...»: UP 144. – «Das Andauernde ...»: UP 204.

S. 16. «Unerhörtes, Unmenschliches ...»: KT 245. – Anne Bäbis Wesen: Muschg 247. – Lebensgeschichte Wehrdis: SM II 221ff.

S. 17. «Sitte, durchaus ...»: UK 8f.

S. 18. «Bei uns ...»: B 214f. – «verwerchet denselben ...»: B 215. – «alte, gute Zeit ...»: JW 23. – «Ist das Menschenherz ...»: JW 331.

S. 19. 1821: TB 386f. – «Auf dem Hausvatertum ...»: JW 31. Vgl. Mäder 109. – «Es ist unter allen Büchern ...»: Manuel 15. – «Was können Weltbürgersinn ...»: Fries I 298. – «Die Grundlage ...»: ebd. 96f. – «Gegen den Geist ...»: ebd. II 23f.

S. 20. «daß das Glück ...»: JW 268. – «Formen der Verfassung ...»: Fries II 27. – Kosmopolitische Schwärmerei: ebd. I 229ff. Vgl. Kluckhohn 81f., 110f. – «die rechte Verteilung ...»: JW 252. – «Es drängt sich einem ...»: DB 97f. – «bei welcher ...»: SG 147. – «überall die gleiche ...»: KV 303f. – Die Menschen aller Stände ...: BS 177f.

S. 21. «Die Gestalt der Erde ...»: KK 229. – Die Menschen im Mittelalter: ebd. – Kindlichere Menschen: DB 200. – Tell: KT 200. – Eigentümlichkeit: Kluckhohn 49ff. – «Keiner ist dem andern gleich»: Schleiermacher IV 266. – «Sie

ist es also ...»: Romantik IV 35. – «Menschen und der Menschen Werke ...»: GB 344f. – «In gesunden Menschen ...»: UP 339.

S. 22. «Was ich ...»: ST 390. – «Es soll in allem ...»: KG 127. – «Was würde entstehen ...»: HE I 222. – Novalis: Novalis III 91. – Predigt von 1836: P I 229ff. – Zschokke: Zschokke, Selbstschau II 255. – «Vor dem Lichte ...»: GT 306f. – «Emanzipation von Gott»: KV 371.

S. 23. Liebe: Kluckhohn 64f. – «Der Augenblick ...»: Romantik IV 258. – «Daß die Verwirrung ...»: ebd. 260. – «die Liebe es ist ...»: ebd. 212. – «Nur in der Antwort ...»: ebd. 209. – «Vor der Abstraktion ...»: Novalis II 135. – «Es ist ja das Zagen ...»: KG 120. – «Da war es ihm ...»: KT 160f. – «Da oben ist ...»: SM I 45f.

S. 24. «Die Träume ...»: BS 244. – «Wundersam mischte sich ...»: KT 199f. – «Käserei»: KV 68. – «daß nicht in der Verrichtung ...»: GB 325.

S. 25. «So ist der Mensch ...»: JW 268. – «Erfüllung ...»: ebd. – «Da innen ...»: SB 333. – «Wenn die Menschen ...»: ZB 140f. – «Schatzkammern»: GT 121f. – «Es ist in unserm Geiste ...»: Fries I 184ff.

S. 26. «So also ...»: ebd. 311. – «Wir sehen ...»: ebd. II 41f. – «Begeisterung»: SM I 295ff. – «je wunderbarer ...»: SG 138. – «In den unverständlichen Formeln ...»: Fries II 135. – «in dessen unermeßlichen Schoße ...»: SM II 82f. – Brief: an Burkhalter, 27. Okt. 1840.

S. 27. «im strengen Sinne ...»: Romantik IV 140. – «Das ist die große Kunst ...»: TB 360. – Ausdrücke nach Schleiermacher: TB 359f. – Herder: Muret 14ff. – «Das ... macht den Menschen ...»: TB 361. – «Die Grundanschauung ...»: Schleiermacher IV 396f. – «daß aus unsern ...»: TB 370. – «Zeitgeist und Bernergeist»: oben 25.

S. 28. Klassische und romantische Ganzheit: Kluckhohn 47. – Manuel: Manuel 283. – Vgl. Hunziker 214. – «Silvestertraum»: ST 419ff. – «Wir wußten nicht ...»: SM II 82f. – «Den Gott im Himmel ...»: TB 360f.

S. 29. «durch den Zustand ...»: TB 370. – Später denkt Gotthelf kirchlicher: an Hagenbach, 7. Dez. 1843. Hunziker 120. – «Allerdings ists ...»: KG 185. – Ideen: SM I 295ff.

S. 30. «Gott der Vater ...»: KV 376. – Tieck: Haym 48f. – «Wir gehören nicht ...»: KG 61.

S. 31. «Bieder, treu ...»: Fries I 114ff. – «Die höchste Ausbildung ...»: ebd. II 267. – «Allerdings lobe ich ...»: ebd. I 163. – «Ich meine ...»: ebd. 302. – «Was hilft mir ...»: ebd. 343.

S. 32. «So ist der tiefste Gedanke ...»: ebd. II 44. – «Religion ist ...»: ebd. 272. – «Durch sich selbst ...»: SM I 300. – Stützen des Menschen: ebd. 291ff. – Erziehung: ebd. 86f. – «Ehre die Eigentümlichkeit ...»: Romantik IV 262. – «Über die Erziehung ...»: ebd. 215. Vgl. Kluckhohn 69. – Denken als Schutz gegen Wahnsinn: AB I 87. – Subjektivität: Muret 289, 98.

S. 33. «Dieser künstlerische ...»: Manuel 66f. – «L'auteur s'est peint ...»: Muret 289. – «Ce n'est pas l'habitude ...»: ebd. 384. – «Le public ...»: ebd. 341. – «ceux-là veulent s'éclairer ...»: ebd. 101. – «L'époque ...»: ebd. 231.

S. 34. «Das Bild der Landschaft ...»: ST, Anhang 487. – Erzählweise des Tagebuchs: Muret 26f. – «l'œuvre de Gotthelf ...»: ebd. 433. – «castigat ridendo mores»: ebd. – Wandlungen von Gotthelfs Schriftstellerei: ebd. 431. – «Seine Kriegführung ...»: Manuel 113. – «das Subjektive untergeht»: ebd. 179.

S. 35. «Mit der Wissenschaft ...»: AB II 260f. – Romantisches Gedankengut: vgl. Kluckhohn 7, 27f., 35f.

S. 36. «Band des Unbewußten ...»: Carus, Lebensmagnetismus 193. – «jenes geheimnisvollen Bandes ...»: Hoffmann XIII 330. – «eigentliche Weltseele»:

SM I 270. – Verbindung mit jenseitigen Mächten: Kluckhohn 46. – «daß vermöge ...»: Kerner I 3f. – «allem andern ...»: Carus, Lebensmagnetismus 9. – «Es muß ein Erregen ...»: Zschokke, Selbstschau II 145. – Der bloße Gedanke: Muschg 318. – «Jede schärfere Erkenntnis ...»: Carus, Lebensmagnetismus 85f. – Vorahnungen von Tieren: ebd. 192f. – «Erfahrung ...»: Schelling II 569.

S. 37. «Auffallend ist die Ähnlichkeit ...»: Kerner II 308. – «die älteste Philosophie ...»: Schelling II 347. – Das ganze Gespräch: AB II 230ff. Die einzelnen Stellen nicht nachgewiesen.

S. 39. «Wir sind weit davon entfernt ...»: KG 126.

S. 40. «Eine ungewisse Kunst ...»: Zschokke, Selbstschau II 174ff.

S. 41. «Der magnetische Arzt ...»: Kerner I 22f. – «Nur der reinen ...»: Carus, Rede zu Leipzig 7. – «Mittler» und «Werkzeug»: AB II 258f. – Romantische Ärzte: Huch 292ff. – «Krankheiten ...»: Carus, Lebensmagnetismus 61. – «Streben nach Synthese»: Kluckhohn 15f. – «das Weltall überhaupt ...»: Carus, Lebensmagnetismus 192f. Kluckhohn 32f. – «Das Leben ...»: Romantik XIII 244.

S. 42. «Die Natur bezeugt ...»: Zschokke, Selbstschau II 306. – Gotthelfs Welt dualistisch: Schmidt 76. – «Serpentina ...»: Hoffmann III 117. – Poesie: ebd. 118. – «das psychische Prinzip ...»: ebd. IX 157f. – «muß der Arzt ...»: ebd. III 252. – «Wer vermag ...»: ebd. V 281. – «so verschwimmen ...»: AB II 254f. Kluckhohn 30f. – «Du mit all deiner Kunst ...»: AB II 255.

S. 43. Zusammenhang zwischen Seele und Leib: Hoffmann XIII 349f., 330. – «eine Art System ...»: EM 28. – «Auch das Fräulein ...»: EM 39f. – «fühlte die magnetische Kraft ...»: EM 37. – «mit wildem Blick ...»: KT 219. – «Es ist kurios ...»: SM II 60.

S. 44. «sie schien ...»: DD 41. – «Sei ... überzeugt ...»: Hoffmann IX 44f. – «Das Streben ...»: ebd. 46. – «Mareili lebte ...»: EM 20. – «Immer glaubt' ich ...»: Hoffmann XIII 287. – «Da innen ...»: SB 333.

S. 45. Hamlet-Aufführung: TB 401. – «Harzer Hans»: HH 271. – «Von Irreden...»: UP 323. – «Wer hat nicht ...»: AB I 87f. – «vermögen sich ...»: SB 227.

S. 46. «Über die Natur philosophieren ...»: Schelling III 13. – «Um die Natur zu begreifen ...»: Novalis IV 32. – «unsichtbaren Geheimnis ...»: GT 132. – «Geistern ...»: GB 343. – Wunder des Unsichtbaren: GB 376. – «Ich weiß nicht ...»: Schelling IX 64. – «Je tiefer es ...»: DB 200. – «Angst vor dem Unerforschlichen ...»: GT 132. – «Gingst du ...»: Kerner I 4. – «weil nichts derart ...»: GT 132f. – «Im Menschen ...»: GT 133ff.

S. 47. Aberglaube bestätigt: AB II 261. – «Es kommen in der Tat ...»: Fröhlich 432f.

S. 48. «In der Nacht ...»: Tieck IV 149. – «Da hörten sie ...»: GB 343. – «Es herrscht ...»: Zschokke, Selbstschau II 204f. – «an dem Glauben fest ...»: KG 319.

S. 49. «Aber wer ...»: JW 333. – «eigentlichen Aberglauben ...»: GT 135. – «Unter dem höhern ...»: KV 90. – «Es ist ein entschiedener Unsinn ...»: ebd.

S. 50. Bürglenherrensage: DB 201ff., 168ff. – «wandelt die Finsternis ...»: DB 211. – «aber so wird es ...»: DB 200. – «Endlich sagte der Vetter ...»: SS 97. – «Über solche Sachen ...»: RH 202f.

S. 51. «Anne Bäbi»: Muschg 161ff. – Die Unmündigen: HE I 101. – «Wenn ... des Frommen Auge ...»: ST 419f.

S. 52. Wiederkunftsglaube abgelehnt: KV 227. – Eisis Rechtsfreund: GT 132. – Hagelhans: UP 95ff. – Wie der Teufel erscheint: SS 30. Vgl. Muschg 282. – «wie eine Katze ...»: UP 95. – «ungleiche Augen ...»: SS 86.

S. 53. Glauben und Liebe: UP 440. – «Wenn er kömmt ...»: UP 425. – Hagelhans: Muret 328. Keller VII 321. Corrodi 126. Hunziker 87, 102ff. – Brandenburger: ebd. 147. – «einer seiner genialsten Charaktere»: Manuel 127. – Wehrdi: Haller 32ff. Hunziker 87. – «Der geheimnisvolle Schauer ...»: SM I 345. – Erdbeeri Mareili: die einzelnen Stellen nicht nachgewiesen.

S. 54. Kontakt mit der Natur: Muschg 243f.

S. 56. «Gotthelf pénètre ...»: Muret 381.

S. 57. «Wenn wir ...»: Romantik XVI 161ff.

S. 58. Käthchen von Heilbronn: Muschg 243. – «Amphitryon»: ebd. 337f. – Schluß des «Anne Bäbi»: ebd. 71f.

S. 59. «Was ist mit Meyeli geschehen?»: Pletscher 78, 96. – «ein Weib»: AB II 426, 429. – Gersdorf: Vetter 600. – Feierabend: ebd. 601.

S. 60. Heraustreten aus der protestantischen Welt: Pletscher 71f. – «wie ein Engel ...»: AB II 426. Vgl. Pletscher 77f. – Offene Form: Bänziger 48.

S. 61. «Daran denkt man ...»: KT 200. – «damals gehörte ...»: GB 376. – Wilde Jagd: Muschg 285ff. – Bürglenherrensage: DB 168ff., 201ff.

S. 62. Im «Kurt» angetönt: KK 355f. – Vision des Dursli: DB 158ff. – «des Waldes Tiere ...»: KK 342. – «schwarz wie die Nacht ...»: KK 343.

S. 63. Erstdruck: KK, Anhang 413ff. – «die sieben Brüder ...»: KK 355. – «durch den weiten Wald»: DD 52. – «hinter ihnen ...»: DD 53.

S. 64. «der gelbe, lange Mann ...»: DB 155f.

S. 65. «wie mit unsichtbarer Hand»: DB 158. – «fühlte unter seinen Füßen ...»: DB 160. – Mediziner aus Bern: Manuel 75. Vetter 377f.

S. 66. «müde und wundenmatt»: KK 340. – «Des Waldes Tiere ...»: KK 342.

S. 67. «Wie der Blitz ...»: KK, Anhang 457. KK 342f. – «daß stundenweit ...»: KK 346. – «Doktor Dorbach» und «Dursli»: Muschg 287.

S. 68. «Drehstuhle moderner Anschauungsweise ...»: DD 57. – «Er war ...»: DD 45. – «Das waren ihm himmlische Töne ...»: DD 47. Vgl. DD, Anhang 460. – «wahrscheinlich bloß im Traume»: DD 55.

S. 69. «wirklich sei ...»: GB 376f. – Zwei Druiden: GB 307ff. – «zu den gewöhnlichen ...»: GB 376.

S. 70. «Silvestertraum»: Muret 186f. – «Was ich auf einmal sah ...»: ST 391.

S. 71. Handschriftliche Fassung: ST, Anhang 446ff. – «D'une façon générale ...»: Muret 187. – «n'a pas connu ...»: ebd. 492. – «Wäre auch nur ...»: TB 393. – «Da wir also ...»: KV 145. – Elbüberfahrt: Muschg 51. – «Vom klar gewordenen Himmel ...»: TB 392f.

S. 73. «Das Licht ...»: P I 111. – «hatte auch bald Morpheus ...»: TB 393. – «Als wir abfuhren ...»: TB 385f.

S. 74. Scott: Manuel 26. – Bouterwek: ebd. – «Einen schönern Morgen ...»: TB 365ff.

S. 76. «Schateli ...»: TB 365.

S. 77. «daß er sich unterstehe ...»: TB 372. – «Wie alte Gemälde ...»: TB 351. – Veit Weber: TB 403.

S. 78. «Keiner riß ...»: TB 401. – «daß ich sie ...»: TB 416. – «daß man das Bücherschreiben ...»: TB 370. Muschg 53f. – Der Romantiker produziert früh: vgl. Petersen 143ff.

S. 79. «Traurig ist's ...»: TB 389f. – «Wohl soll der Prediger ...»: TB 407. – «Ihr wundert euch ...»: P I 331.

S. 80. «Viele, viele Jahre ...»: Muschg 93. – «Was er wollte ...»: ZB 8. – «ein Pfund vergraben ...»: HE I 9. – «Ich, ein Kind der Freiheit ...»: BS 384. – «wußte ..., daß seine Bücher ...»: ZB 8. – «absichtlich ...»: Ausgew. W. I 430. – Ein Rezensent: Vetter 10f. – «er muß aber bekennen ...»: Ausgew. W. I 428.

S. 81. «Gottlob ...»: BS 126f. – Leben und Kunst: AN 160f. – Das Schöpferische im Menschen: AN 159ff. – Talent und Genie: SM I 97. – Geniale Bücher: ebd. 240f. – Dämonie des Wortes: UP 298f. AB I 88f. – «des Geistes Brausen ...»: SM I 241. – «Begreife nun ...»: Manuel 46.

S. 82. Idealität: Muschg 296f. – Sage: ebd. 270. – «Nur aus einem eigentümlichen ...»: Fries II 86f. – «Thorberger»: Muschg 276. – «Mir schien ...»: an Mörikofer, 24. Aug. 1841.

S. 83. Dialektgehalt: Muschg 439, 454. – «So wollen wir ...»: KV 145. – Zwiespalt: vgl. Muschg 262. – «Jux ...»: ST, Anhang 485f.

S. 84. «ich weiß wohl ...»: an Hagenbach, 29. Juni 1846. – Er gibt Hagenbach recht: ebd. 8. Dez. 1842. – «in das Netz der Belletristerei»: Hagenbach an Gotthelf, 26. Juli 1843. – Beschäftigung mit den Sagen: an Mörikofer, 3. Aug. 1841.

S. 85. «In ihnen allein ...»: SM I 97. – 15. Febr. 1842: Corona fälschlich 1841.

S. 86. «beneidenswerte Denkmal»: Muschg 343. Grimm, Vorrede zum Wörterbuch Sp. 17. – «Am Abschiedstage ...»: Antiquariats-Kat. Nr. 264 von v. Zahn & Jaensch, Dresden 1914, S. 28.

S. 87. Anfang des «Bauernspiegels»: die einzelnen Stellen nicht nachgewiesen. – Fortschritte im Schreiben: BS 334.

S. 89. «Der beliebte Rosmarin ...»: BS 119f.

S. 90. Hexameter im «Silvestertraum»: ST 376, 390, 402, 408. – «Um das Haus ...»: SM I 163. – «Nun ward viel ...»: SS 97. – «während Christeli ...»: GG 311. – Homer: GG 137. Muschg 433. Maync 95f. – «wie von des Bogens ...»: BS 167. – Gleichnisse in der «Käthi»: Maync 96. – «Das war der Eingang ...»: KG 108ff.

S. 91. «Gemein und dunkel ...»: Jean Paul X 96. – Übertreibung: Muret 540. Muschg 426ff. Maync 109ff. – Komische Redensart: Muschg 453f. – «Jakobli ...»: BL 28. – «als ob er ...»: MB 134. – «pflanzen die Ellbogen ...»: KV 142.

S. 92. «Geld und Geist»: GG 127ff. – Anlehnung an Schiller: Muret 447f. Vgl. P I 384. – Jean Paul: Muret 448. – «Eine sanfte Wärme ...»: BS 172f. – «des Feindes ...»: BS 167.

S. 93. «Wer weiß ...»: GG 130. – Entwürfe zu den «Schlachtfeldern»: SF, Anhang 410ff. – «Zu einem ungeheuren Berge ...»: ebd. 410.

S. 94. «So sann ich ...»: SF 44. – «der das Kleinste ...»: SF, Anhang 418. – «der mit dem Heiligen ...»: SF 45. – «Die kleinsten Dinge ...»: UP 347. – «Ich glaubte mich frei ...»: BS 157.

S. 95. «Stunden schienen ...»: BS 167. – «und des Elementes Wut ...»: BS 168. – «Schön blau ...»: BS 66f. – «Die Pflänzchen ...»: BS 72. – «Und er redete ...»: BS 156.

S. 96. Verkrampfter Stil: KT 161. – «Eh' es eines ...»: Hölderlin II 82f.

S. 97. «Wunderschön ...»: GB 353f.

S. 98. Antithese: Muschg 445. – Metrische Form: an Hagenbach, 8. Dez. 1842. – Inversion: Muschg 454f., 457.

S. 99. «Da pochte es ...»: ZB 417. – «einen Mut ...»: GG 131. – Rhythmische Form der «Monologen»: Romantik IV 319f. – «Es scheuen ...»: ebd. 37. – «Dann, wann du ...»: Arndt VIII 165f.

S. 100. «Ein Gewitter ...»: ST 378. – «Gefunden ...»: UK 342. – «zu Glut ...»: SS 93. – «wo die Kanonen ...»: GG 129. – «Des Drachen Rachen»: GB 381. – «Des Sieges Siegel»: KT 289. – «des Kummers Kammer»: D 187. – «im Rausche ...»: D 169. – «daß des Himmels ...»: ST 377. – «wo sie ...»: GG 129. – «bis er endlich ...»: UP 10. – «Als kühle Morgenlüfte ...»: UK 340. – Alliteration: Muschg 445.

S. 101. «Wer dabei gewesen wäre ...»: KG 7. – Handschrift des «Silvestertraums»: ST, Anhang 446ff. – «Ein reisiger Reitertrupp ...»: LT, Anhang 479. – «Sie schossen daher ...»: DD, Anhang 461. – «weit vorgestreckt ...»: DD 48. – «Da fühlte ich ...»: Manuel 220. – «Ich habe so wenig ...»: ebd. 227.

S. 102. «Was doch so eine Wirtin ...»: CF 91f. – «Blutrot waren ...»: GB 364. – «Auf hohem Hügel ...»: LT 340. – «Gruppe»: LT 308. – «Bild ...»: LT 326f. – «Es war so zauberisch ...»: SM II 245. – Familie in Liebiwyl: GG 126. – «Das ist ein Eigentümliches ...»: GG 161.

S. 103. «Farben und Töne ...»: Fries II 218. – «wir endlich ...»: ebd. 229. – «Sein Trübsal ...»: GG 84. – Plastischer Stil: Manuel 240. – «innere Plastik»: Corrodi 122f. – «Da begann ...»: UK 340.

S. 104. «Jetzt stelle man sich ...»: GT 149. – «der süßen Liebe ...»: BS 72. – «Wer die Vehfreudiger ...»: KV 15. Vgl. Oeftering 82. – «Das liebe Möndlein ...»: KV 18. – «Unter solcher Rede ...»: UK 370. – «Nur zögernd ...»: SM I 162. – «Erst als er ...»: WN 28f. – «Es schickt sich ...»: KV 144f.

S. 105. Bild vom Frühlingstau: BS 173. – «aus Erbarmen ...»: SB 9.

S. 106. Witze über Goethe: GG 224. Muschg 472f. – «Tous les éléments ...»: Muret 448f.

S. 107. Lieblingsdichter Gotthelfs: Manuel 227. – So Manuel: Manuel 290. – Echter Heldensinn: Jean Paul XIV 92. GG 92f. – Pädagogische Ansichten: Muret 77. – «Titan»: Jean Paul IX 447f., 222. – Einseitigkeit: ebd. XI 384. – System: ebd. XII 31. – Aberglaube und Unglaube: ebd. VIII 264. Vgl. BS 328.

S. 108. Jean Paul gegen die Romantiker: Jean Paul IX 476f. – Vergötterung der Kunst: AN 157ff. – Charaktere und Wirklichkeit: Jean Paul II 9, XI 401. – Scott: ebd. XV 8. – Geschichte: ebd. XII 401, 321f., III 386ff., XIV 81, XI 381f. KK 229. SM II 299f. – Mittelalter: Jean Paul XIV 196f., VIII 264. KK 311, 341. – Jean Paul Romantiker: Jean Paul XI 404. – Klassik Objektivität: ebd. 119. – Unendlichkeit des Subjekts: ebd. 111. – Christliche Poesie: ebd. 81f. – Innere und äußere Welt: HE II 64. – Charakteristisches Wort: Fröhlich 448. – Die beiden Pole: Jean Paul XI 197.

S. 109. Fremdes darstellen: AN 160. – Gotthelfs Charaktere: Manuel 253ff. – Die neuern Dichter: Corrodi 123. – Reform des Armenwesens: Manuel 47. – Jean Pauls Gleichnisse: Jean Paul I 107. – Gleichnisse Homers: ebd. XI 173. – Liebe zum Unbegrenzten: ebd. 77. – Ferne: ebd. X 174. – Der Augenblick: ebd. VIII 19.

S. 110. Vollkommenheit des Gefühls: ebd. XV 300. – Objektivität der Liebe: ebd. XI 61f. – Objektivität der Gerechtigkeit: Strich 174. – Liebe verlangt Objekte: Jean Paul XI 62. – Lüge: ebd.XII 327. – Erbarmen: Muret 77. – Idylle: ebd. 379.

S. 111. Wenig Zeit zum Lesen: Manuel 227.

S. 112. Szene im «Schulmeister»: SM I 304ff. – «mußt' er ...»: Jean Paul VI 301. – Ottomar: ebd. II 295.

S. 113. «das sei wohl ...»: SM I 344f. – «Hesperus»: Jean Paul III 195f. – «Julius und Evagoras»: Fries I 102ff., 165. – Nikolaus: Jean Paul XV 16ff. – «Als ich ihm endlich ...»: SM I 37ff.

S. 114. «Neujahrsnacht eines Unglücklichen»: Manuel 86. – «Traum über das All»: Jean Paul XV 113ff. – «Die Gebundenheit ...»: ST 389. – Kirchhofszenerie: Kerner I 29f.

S. 115. Naturschau im «Siebenkäs» und in «Geld und Geist»: Jean Paul VI 313. GG 89ff. – «Druide»: D 197f. – «Da war es ...»: Jean Paul VI 451. – «Hans Joggeli»: Muret 373f. – «Sein Vater ...»: Jean Paul VIII 9ff.

S. 116. «Welche Gestalt ...»: ebd. 30. – «daß die Vorzüge ...»: Manuel 26. – Historische Heimaterzählung: Muret 80. – «Thorberger»: ebd. 255. – Religiös-moralische Tendenz: ebd. 232.
S. 118. «Allemal, wenn ich ...»: SS 25f. – Geschichtliches Urerlebnis: Muschg 266. Die schwarze Spinne, Vorwort v. Muschg 21f.
S. 119. Tell-Aufführung: Manuel 19. Muschg 33. Bloesch 14.
S. 121. Honorarfragen: Muschg 259, 522ff.
S. 123. Die Episode im «Thorberger» und ihr Vorbild: LT 304ff. Mäder 29ff. Scott CXXIII 40ff.
S. 124. «daß die Liebe ...»: LT 309. – «Braut von Lammermoor»: Scott CXX 43f. – «Endlich kam Leopold ...»: LT 293. – «Herr Jevan ...»: LT 222.
S. 125. «Kurt von Koppigen»: KK 340ff. – «weiße Frau»: Scott LXXX 96ff. – Geisterfurcht des Tieres: ebd. LXXXI 56ff. – Der Nixenquell: ebd. CXX 46ff., CXXII 68f. KK 356ff.
S. 126. Der Einsiedler: Scott VI 65ff., 85f., 116, VII 60, IX 141f. GB 344, 347, 405.
S. 127. Die Höhlenszene: Scott LXXXI 102ff. GB 368ff.
S. 128. «Talisman»: Scott VI 90ff. – «Schwärmer» und «Gründung Burgdorfs»: ebd. CIX 93ff. GB 330ff.
S. 129. Das Brüderpaar: Scott LXXX 84, LXXXIV 29. GB 354. – Heidnische Opferstätte: GB 302ff. – «Alpenrosen»: vgl. Ermatinger 552f.
S. 130. Literarische Titel: Zellweger 37f. – «der so viel Gutes ...»: JW 467. – Vorbilder zur «Wassernot»: entfernter vielleicht auch «Tells Tod» von Uhland.
S. 131. «Du hast ...»: Zschokke, Novellen und Dichtungen IX 99. – «die so häufig ...»: Kerner I 134. – Adelgunde unhistorisch: Mäder 20. – «da saß sie ...»: Alpenrosen 1820, 16. – «Unter grünem Laubdach ...»: LT 236.
S. 132. «die meiste Zeit ...»: LT 239. – «Der Graf von Falkenstein»: Usteri I 137ff.
S. 133. Verbundenheit zwischen Lebenden und Abgeschiedenen: Kluckhohn 44, 46, 132. – «Das ist die Liebe ...»: Alpenrosen 1829, 218f. – «Vielleicht auch ...»: Wyß, Reise 420.
S. 134. Herder: Muschg 558f. – «Heimat»: Schmidt 77.
S. 135. «Daß Pferde es sehen ...»: Kerner I 123. – «Du vergiß es ...»: GT 267f.
S. 136. Tell und Geßler: KT 205f. – Sage vom Gottesgericht: Mäder 50f. – «Übermenschlich-Mythisches»: ebd. 51. – «Der Gemsjäger»: Wyß, Idyllen I 43ff.
S. 137. «wie er den Vogt ...»: KT 211. – «Wie er durch den düstern See ...»: KT 235. – Tells Aberglaube: KT 132ff. – «Daran denkt man ...»: KT 200.
S. 138. «allenfalls ...»: Alpenrosen 1811, 226. – Mäders Nachweise: Mäder 49f. – Sage vom getauften Widder: Wyß, Reise 417f.
S. 139. Tod der Emma: GB 407. – Tod der Antonie: Hoffmann I 257ff. – «Wenn ich überdenke ...»: Alpenrosen 1828, 113.
S. 140. Lafontaine: Manuel 9. UK 264. – «Der Hirt von Helisee»: Zschokke, Novellen und Dichtungen IX 319ff. – Fouqué: UK 264. – «Das Opfer»: Fouqué, Kleine Romane II.
S. 141. «wie eine Lichtgarbe ...»: GB 385. – «Die beiden Hauptleute»: Fouqué, Ausgew. W. IX. – «gleich der Erscheinung ...»: ebd. 29.
S. 142. Bertrams Pferd: Hulliger 91f. Vgl. Muschg 235f. – Brandenburger: Alpenrosen 1824, 261. – «daß der gemeine Handwerker ...»: ebd. 277. – «Fleiß und Geschicklichkeit ...»: ebd. 284f.
S. 143. «Meister Jordan»: JW 466. – Reisegesellschaft: Fries I 175f. – «Phraseologie ...»: Hegner II 15. – «romantisch»: SM I 27. Vgl. Oeftering 82. – «Im Weinlande ...»: JW 328. – «Zwischen beiden Seen ...»: JW 330.
S. 144. Magische Beziehung zum Wasser: JW 29, 60, 79ff., 184ff., 206, 340f. – Reichenbachfälle: Oeftering 112f.

S. 145. «Was bin ich anders ...»: Novalis IV 32. – «lebendige Predigt ...»: JW 481f.
S. 146. Golo: Tieck II 109. – «Wie es einem geht ...»: AB II 418. – «alles Romantische ...»: Manuel 118. – Felleisen: Muret 244.
S. 147. «Jacob ...»: ebd. 289. – Wirris Besuch bei Addrich: Zschokke, Novellen und Dichtungen IV 32ff.
S. 148. Aufsatz von Hoffmann-Krayer: Sonntagsblatt der «Basler Nachrichten», 18. Okt. 1936. – «Es steht ...»: Alpenrosen 1818, 283f. – Küenlin: ebd. 1824, 55ff. – Rahmenerzählung: Muschg 483ff., 464f. – Hebel: Manuel 93.
S. 149. Rahmen als Idyll: Hulliger 109.
S. 150. «Das Individuum ...»: Novalis II 123.
S. 151. Das Wort «schön»: Muschg 433f.
S. 153. Grabers Ausgangspunkt: Graber 10. – Psychoanalytische Methoden: Muschg, Psychoanalyse und Literaturwissenschaft.
S. 157. «Der schreckliche Augenblick»: SS 18, 39. – Winkelried: KT 152ff., 242f.
S. 158. «Schwarze Spinne» als Novelle: Fehr 69f. – «Wann wird denn einmal ...»: Stifter 29. – Gotthelfs Wesen: Muschg 260.
S. 160. Totalität: Bänziger 47, 62f.

Bibliographie

Gotthelf, Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden, hg. v. Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Erlenbach-Zürich 1911ff.

Gotthelf, Jeremias: Die Hauptwerke in 17 Bänden. Erlenbach-Zürich.

Gotthelf, Jeremias: Ausgewählte Werke, hg. v. Adolf Bartels. Leipzig.

Gotthelf, Jeremias: Die schwarze Spinne. Mit Vorwort v. Walter Muschg. Basel 1942 (Sammlung Klosterberg, Schweizerische Reihe).

Gotthelf, Jeremias, und Karl Rudolf Hagenbach: Ihr Briefwechsel aus den Jahren 1841 bis 1853, hg. v. Ferdinand Vetter. Basel 1910.

Gotthelf, Jeremias: Sechs Briefe an Johann Kaspar Mörikofer, mitg. v. Rudolf Hunziker. In: Corona, Zweimonatsschrift, Jg. 10, 1941, H. 4.

Mir wei eis uf Lützelflüh. Jeremias Gotthelfs Briefwechsel mit Amtsrichter Burkhalter. Zürich u. Leipzig 1940.

Die Schriften Gotthelfs werden, soweit nichts anderes bemerkt ist, nach den Sämtlichen Werken zitiert. Abkürzungen:

AB Anne Bäbi Jowäger
AN Die Armennot
B Der Besuch
BL Der Besuch auf dem Lande
BS Der Bauernspiegel
CF Wie Christen eine Frau gewinnt
D Der Druide
DB Dursli der Branntweinsäufer
DD Doktor Dorbach der Wühler
EM Das Erdbeeri Mareili
FP Die Frau Pfarrerin
GB Die Gründung Burgdorfs
GG Geld und Geist
GT Der Geltstag
HE Der Herr Esau

HH Harzer Hans
JW Jakobs des Handwerksgesellen Wanderungen
KG Käthi die Großmutter
KK Kurt von Koppigen
KT Der Knabe des Tell
KV Die Käserei in der Vehfreude
LT Der letzte Thorberger
MB Michels Brautschau
P Predigten
RH Die Rotentaler Herren (zitiert nach den Hauptwerken in 17 Bänden)
SB Erlebnisse eines Schuldenbauers
SF Die Schlachtfelder
SG Der Sonntag des Großvaters
SM Leiden und Freuden eines Schulmeisters
SS Die schwarze Spinne
ST Ein Silvestertraum
TB Studentenreisetagebuch vom September 1821 (zitiert nach den Ausgewählten Werken, Anhang zu Bd. X)
UK Uli der Knecht
UP Uli der Pächter
WN Die Wassernot im Emmental
ZB Zeitgeist und Bernergeist

Alpenrosen. Hg. v. Kuhn, Meisner, Wyß u. a. Bern u. Leipzig 1811 ff.
Arndt, Ernst Moritz: Werke. Auswahl in 12 Teilen, hg. v. August Leffson u. Wilhelm Steffens. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart.
Bänziger, Hans: Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. Diss. Zürich 1943.
Bloesch, Hans: Aus Jeremias Gotthelfs Studentenzeit. Bern 1942.
Carus, Carl Gustav: Von den Anforderungen an eine künftige Bearbeitung der Naturwissenschaften. Eine Rede, gelesen zu Leipzig 1822, hg. v. Adolf Meyer. Hamburg 1928.
Carus, Carl Gustav: Über Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt. Hg. v. Christoph Bernoulli. Basel 1925.
Corrodi, Hans: Jeremias Gotthelf. In: Zeitwende, Monatsschrift, Jg. 3, 1927, 2. Hälfte.
Ermatinger, Emil: Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933.
Fehr, Karl: Jeremias Gotthelfs Schwarze Spinne als christlicher Mythos. Zürich u. Leipzig 1942.
Fouqué, Friedrich de la Motte: Kleine Romane. 2. Aufl. Berlin 1815.
Fouqué, Friedrich de la Motte: Ausgewählte Werke. Ausg. letzter Hand. Halle 1841.
Fries, Jakob Friedrich: Julius und Evagoras oder die Schönheit der Seele. 2. Aufl. Heidelberg 1822.
Fröhlich, Abraham Emanuel: Aus Jeremias Gotthelfs Leben. 1855. In: Gotthelf, Jeremias: Ausgew. W., hg. v. Bartels, Anhang zu Bd. X.
Graber, Gustav Hans: Die schwarze Spinne. Menschheitsentwicklung nach Jeremias Gotthelfs gleichnamiger Novelle. Leipzig, Wien, Zürich 1925.
Günther, Werner: Der ewige Gotthelf. Erlenbach-Zürich u. Leipzig 1934.
Haller, Elisabeth: Jeremias Gotthelf. Studien zur Erzählungstechnik. Diss. Bern 1905.
Haym, Rudolf: Die romantische Schule. 4. Aufl., bes. v. Oskar Walzel. Berlin 1920.
Hegner, Ulrich: Gesammelte Schriften. Berlin 1828.

Henne, Anton: Diviko und das Wunderhorn oder die Lemanschlacht. Stuttgart u. Tübingen 1826.
Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Kritisch-historische Ausg. v. Franz Zinkernagel. Leipzig 1914ff.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher, hg. v. Walther Harich. Weimar 1924.
Huch, Ricarda: Die Romantik. Bd. II: Ausbreitung und Verfall der Romantik. 3. Aufl. Leipzig 1912.
Hulliger, Ernst: Studien zur Romantik in der Literatur der deutschen Schweiz. Diss. Bern 1941.
Hunziker, Rudolf: Jeremias Gotthelf. Frauenfeld u. Leipzig 1927.
Ineichen, Alfred: Die Weltanschauung Jeremias Gotthelfs. Erlenbach-Zürich 1920.
Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. v. d. Preuß. Akademie der Wissenschaften. 1. Abt.: Zu Lebzeiten des Dichters erschienene Werke. Weimar 1927ff.
Keller, Gottfried: Werke, hg. v. Max Nußberger. Leipzig.
Kerner, Justinus: Die Seherin von Prevorst. 2. Aufl. Stuttgart u. Tübingen 1832.
Kluckhohn, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik. Halle 1941.
Literatur, Deutsche. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik, hg. v. Paul Kluckhohn. Leipzig: Reclam.
Mäder, Paul: Gotthelfs historische Novellistik und ihre Quellen. Diss. Bern 1932.
Manuel, Carl: Albert Bitzius. Sein Leben und seine Schriften. Berlin 1857.
Maync, Harry: Deutsche Dichter. Frauenfeld u. Leipzig 1928.
Muret, Gabriel: Jérémie Gotthelf. Sa vie et ses œuvres. Paris 1913.
Muschg s. das Folg.
Muschg, Walter: Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählers. München 1931.
Muschg, Walter: Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1940.
Muschg, Walter: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Antrittsvorlesung, gehalten an der Universität Zürich. Berlin 1930.
Nachtigal, Johann Carl Christoph: Volcks-Sagen, nacherzählt von Otmar. Bremen 1800.
Novalis: Schriften, hg. v. Jakob Minor. Jena 1923.
Oeftering, Hans-Gerhart: Naturgefühl und -gestaltung bei den alemannischen Dichtern, von Beat L. Muralt bis Jeremias Gotthelf. Diss. Freiburg i. Br. 1940.
Otmar s. Nachtigal.
Petersen, Julius: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.
Pletscher, Kurt: Jeremias Gotthelfs Anne Bäbi Jowäger. Hg. v. Kurt Ruh u. Hans Steiner. Schaffhausen 1941.
Romantik s. Literatur, Deutsche.
Schelling, Friedrich Wilhelm: Sämmtliche Werke. Stuttgart u. Augsburg 1857ff.
Schleiermacher, Friedrich: Werke. Auswahl in 4 Bänden, hg. v. Otto Braun u. Johannes Bauer. Leipzig 1910ff.
Schmidt, Doris: Der natürliche Mensch. Ein Versuch über Jeremias Gotthelf. Diss. Gießen 1940.
Scott, Walter: Sämmtliche Werke, neu übersetzt. Stuttgart 1826ff.
Stifter, Adalbert: Sämmtliche Werke. Bd. XVII, hg. v. Gustav Wilhelm. 2. Aufl. Reichenberg 1929. In: Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen, Mähren und Schlesien.
Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. 3. Aufl. München 1928.
Tieck, Ludwig: Schriften. Berlin 1828ff.

Usteri, Johann Martin: Dichtungen in Versen und Prosa, hg. v. David Heß. Berlin 1831.
Vetter, Ferdinand: Beiträge zur Erklärung und Geschichte der Werke Jeremias Gotthelfs. Bern 1898. Ergänzungsband zu: Gotthelf, Jeremias: Volksausgabe seiner Werke im Urtext.
Wyß, Johann Rudolf: Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz. Bern u. Leipzig 1815 ff.
Wyß, Johann Rudolf: Reise in das Berner Oberland. Bern 1816.
Zellweger, Rudolf: Les débuts du roman rustique. Paris 1941.
Zschokke, Heinrich: Novellen und Dichtungen. 9. Ausg. Aarau 1851.
Zschokke, Heinrich: Eine Selbstschau. 2. Ausg. Aarau 1842.

Lebenslauf

Ich, Theodor Adolf Salfinger, von Basel, wurde am 31. Januar 1913 in Basel geboren als Sohn des Bankbeamten Adolf Salfinger und seiner Frau Hedwig geb. Stoll, wohnhaft in Riehen. Vom Jahre 1923 an besuchte ich das Humanistische Gymnasium Basel und erhielt im Frühjahr 1931 das Maturitätszeugnis. Hierauf studierte ich Deutsch und klassische Philologie, vom Wintersemester 1931/32 bis zum Sommersemester 1935 in Basel, Wintersemester 1935/36 und Sommersemester 1936 in München und nach einer Unterbrechung vom Sommersemester 1938 bis zum Wintersemester 1943/44 wieder in Basel. Im Frühjahr 1939 bestand ich in Basel die wissenschaftliche, im Herbst desselben Jahres die pädagogische Mittellehrer-, im Frühjahr 1941 die wissenschaftliche und im Frühjahr 1942 die pädagogische Oberlehrerprüfung; jetzt bin ich als Vikar tätig.

Vorlesungen habe ich gehört in Basel bei Fräulein Prof. Dr. Elsa Mahler und den Herren Altwegg, Wilhelm Bruckner, Fraenkel, Fuchs, Gschwind, Häberlin, Heusler, Hoffmann-Krayer, Joël, Lohmann, Muschg, Pfuhl, Ranke, Schmalenbach, Felix Staehelin, Von der Mühll, Jacob Wackernagel, Zinkernagel; in München bei den Herren Alt, Borcherdt, Brecht, Kutscher, Maußer, Pfeiffer, Albert Rehm, Rubenbauer, Schilling, Sommer. An Übungen habe ich teilgenommen bei den Herren Wilhelm Bruckner, Fuchs, Häberlin, Hoffmann-Krayer, Janner, Meuli, Muschg, Pfuhl, Ranke, Von der Mühll, Jacob Wackernagel, Zinkernagel.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet; ganz besondern Dank aber schulde ich Herrn Professor Dr. Walter Muschg, auf dessen Anregung und unter dessen Leitung die vorliegende Arbeit entstanden ist.